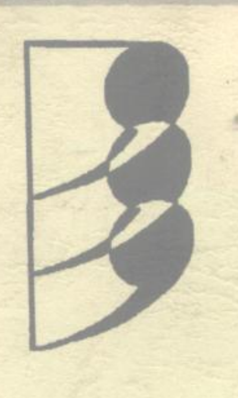


全国首届旋律学学术研讨会文论辑编

旋律研究论集

主　编／赵宋光

副主编／荣鸿曾

乔建中

曾遂今

文化艺术出版社

全国首届旋律学学术研讨会文论辑编

旋律研究论集

主　　编/赵宋光
副 主 编/荣鸿曾
乔建中
曾遂今

文化艺术出版社

图书在版编目（CIP）数据

旋律研究论集/赵宋光主编．一北京：

文化艺术出版社，2000．1

ISBN 7－5039－1921－3

Ⅰ．旋… Ⅱ．赵… Ⅲ．旋律学－研究－文集 Ⅵ．J614.6－53

中国版本图书馆 CIP 数据核字（2000）第 26827 号

旋律研究论集

赵宋光　主　编

荣鸿曾
乔建中　副主编
曾遂今

*

文化艺术出版社 出版

（北京丰台区万泉寺甲1号）

新华书店经销

北京市红星印刷厂印刷

*

开本 850×1168 毫米 1/32　印张 14.125　字数 350,000

2000 年 1 月北京第 1 版　2000 年 1 月北京第 1 次印刷

ISBN7－5039－1921－3/J.576

定价：28.00 元

赵宋光

旋律学学科建设刍议（代序）

建设旋律学这一学科，虽不是白手起家，从无到有，却也有日益加剧的紧迫感和危急感。来自如下四方面的挑战，不断提高建设旋律学的紧迫性。

（一）专业作曲教学长期以来的课程缺陷。按照欧洲引进的音乐教育体制，作曲技法课程有所谓“四大件”，其中却没有一件是传授旋律写作技巧的。据欧洲不少音乐教育家说，旋律是从心底里流出来的，是天才的创造，旋律的写作技巧是不可传授的。因此，旋律习作只能受到四大件之外的个别指导。而在指导时，和声学与对位法的规则对各声部旋法的钳制作用，常常大于审美意境对旋律构思的启导作用。由于这种体制不适应中国国情，在许多院校及其附中开设了“歌曲作法”课，一定程度上弥补了旋律技法传授的空白。但是，歌曲作法的讲授由于得不到雄厚的旋律学研究队伍的理论成果支持，适应面有限，尤其在旋律的民族风格、器乐特性与大型展开等方面，不能满足学生的饥渴。学生时代的饥渴，延伸成为作曲生涯的苦恼。尽管作曲家们知道，要吸取前人的艺术经验，提高自己的审美表现能力和形式创建能力，但

事实上，除了多听多唱，很难遇到系统的理论来指引自己提高旋律创作的想象力。而包围着旋律的四大件技术负担是那样沉重，占据了大量时间精力，常常窒息了把审美意境凝集于旋律之中的自由畅想。

（二）**民族传统音乐的旋律财富之丰饶**。我国的传统音乐文化是多元并存的，汉族有许多方言区，少数民族数目多达五六十，体裁乐种十分多样，其音乐形态绝大部分呈现为各种各样别具特色的旋律。这样丰富的旋律宝库早就期待音乐理论工作者们由采访搜集，经整理研究，到发现审美表达的形态规律。七十年代末以来，民族民间音乐集成的各体裁各分卷的编辑出版工作陆续告成，浩繁的卷帙堆积如山，向音乐理论家们提出了许多来不及找到解释的问题，要求进一步提炼为教材。倘若不及时建设起具有科学形态的旋律学科，问题的正确答案如何得到，循序渐进的系统教材如何编成？

（三）**旋律虚无主义思潮持续冲击**。这一思潮由来已久，自本世纪初以来，在欧洲专业音乐理论界和诸多现代主义作曲流派中，这类主张就被人反复鼓吹。第二次世界大战以后，旋律虚无症成为许多新潮作品的共有特征。八十年代以来，这一思潮通过高等音乐院校讲台涌入我国，对我国专业音乐教育形成持久的冲击，严重威胁作曲教学的质量。面对这种冲击，如果连旋律财富最为丰硕的音乐文化都不能酝酿出自己的理论代言群体，拍案而起，挺身而出，那我们还有什么指望来力挽狂澜？倘若没有一种上升到理论科学形态的旋律学来抵御这种冲击，如何保护传统音乐旋律财富不受侵蚀？

（四）**大众音乐生活里的旋律贫血**。文化市场开放以来，音乐舞蹈文化获得了电声包装，通过录音、录像、广播、电视，走进千万百姓家。人们本指望现代化的包装带给大家丰盛的精神享受，

不料却遇上了旋律的雷同化和扭曲化，情趣失血苍白，伴奏嘈杂喧嚣。长此以往，传播手段越先进，受灾面积越惊人。幸好偶而还能靠着传统旋律精品的传唱，缓解大众怨怒。但是，通俗音像产品制作者能够开列的精神食谱毕竟太少选择余地了，部分由于对旋律优劣的辨识能力不够用，以致精品休眠，次品泛滥，部分由于作曲家旋律创作能力渐衰，要从新作里选出旋律佳作已越来越难了。文化灾区里的大众呼声，正在召唤旋律振兴，正在期待能够振兴旋律的理论研究。

今天来大肆倡导旋律学学科建设，条件已迥异于半世纪之前。除了民族民间旋律资料库大为充实，理论研究成果半世纪来也不断有所积累，它们相继以歌曲作法、变奏展开技法、复调化织体写法、节奏研究、调式研究、旋法研究、乐段内结构研究等身份进入教学与学术论著。在这基础上，本文侧重探讨学科建设的指导思想、学科知识结构框架以及可能的研究专题设想。

从指导思想讲，方法的科学性应放在首位，要处理好如下几对辩证关系：

第一对，普遍与特殊的辩证关系。

旋律，作为音乐作品存在的主要形态，有它形式构成的普遍规律，有它审美表达的普遍目的，对这种普遍规律和普遍目的的探寻，是旋律学研究应当致力的，决不可放弃或忘却。但同时，应注意到，旋律的存在不会脱离民族性、地方性以及表现为个人风格的个性，其中体现了特殊规律与特殊目的。在什么情况下可以舍弃特殊性来捕捉普遍性，在什么情况下又必须注意特殊性，从而充分容纳其内涵的丰富性，这里面的分寸感之恰当，是建设学科理论时不可忽视的。

普遍与特殊的辩证关系还可以从抽象与具体的相互关系来考察，在教程环节编排和习作程序安排上，抽象与具体的分层与互

转的恰当处理，尤为重要。就旋律这一概念的本质而言，应该抽取哪些维度（例如音程、节奏、句逗）来把握，才不致舍本逐末不得要领，对这种抽象性的把握，会撇开许多具体的属性（例如音量、音区、音色、速度），这样的暂时舍弃，是不可避免的，对于认知能力和创造能力的成长，在某一阶段上是有益的。但是，在能力成长的另一些阶段上，又必须把这些具体属性召回来，兼顾到，乃至有必要借助具体样态的丰富性（例如行腔过程的强弱转折，女高音和男低音的性格对比，器乐化走句与众赞式歌调的样态对比）来启发旋律形态构思过程中的创造性想象力。抽象与具体的层次分化是必须建立的，必须通过旋律思维的抽象化来开拓旋律构思的新境界，但同时却要严防过度的抽象化导致情感内涵的干瘪和想象力的萎缩。

第二对，合规律性与合目的性的辩证关系。

旋律构成的合规律性受制约于所采取的物质手段，这物质手段的各个方面之间的客观联系的必然性。旋律所用的材料是乐音，而不是造型艺术的色、线、形。假如在分析旋律的理论里动用了“旋律线”、“调式色彩”、“节奏型”这些语词，那末这里的“线”、“色”、“型”都是喻词，借喻之后所生的转义必须由乐音与乐音的相互关系来重新界定，否则就不成其为科学形态的理论。而既然这些词所指的样态属性都存在于乐音的继时性连缀之中，那末各种样态属性的相互联系的必然性也不可能不受制约于乐音的根本性质。

旋律构成的合目的性受制约于所表达的审美意境，这审美意境中听觉感受的、联想心理的、情感态度的、实践意志的、与行为方式相关的主观意向的人类性社会性。旋律是社会成员借以表达和交流审美意识的媒介，其中运用乐音连缀所构成的种种样态，必因合乎某种意图、传达某种意蕴，才获得了自己存在的意义和

价值。人们在认知种种样态属性而给予相应的技术命名之后，如果忘了进而询问其中隐含的意图和意蕴，那就只能算知其然而不知其所以然了。

因此,作为方法论的原则应当牢牢把握的,是探寻合规律性与合目的性双方在旋律形态构成中的对话和交融。以往对旋律形态的所谓“规律”的归纳,之所以常常走向僵化,反而成为束缚学生想象力的桎梏,大都是由于把合规律性的观察与合目的性的挖掘互相割裂了。只有坚持认为,它们双方都是互相沟通的产物,旋律学研究才有可能发现:合规律性无论就普遍规律还是特殊规律而言,都有自己的客观性和合理性,在样态的可变性深处寓有范式的永恒性;合目的性无论就普遍目的还是特殊目的而言,都有自己的稳定性和传承性,在时代的可变性深处寓有人类的永恒性。

第三对，旋律的历史发展中，技术结构的成长与审美容量的开拓两者之间的辩证关系。

旋律仿佛是一种生命体，一旦生成，就会经历发育演化。发育演化不仅存在于某一件作品的乐思展开过程中，而且存在于世代传承的历史长河中，因而，对同一首旋律在历史演化中形成的诸多变体进行比较研究，就十分必要了。这种比较研究总要包括两个层面。一方面，要在技术结构的层面上加以观察，注意到哪些要素保持稳定不变，哪些要素则发生种种变异，而在整体上则呈现出从简单到复杂，从幼小到成熟的成长过程。另一方面，要在审美容量的层面上加以品尝,探寻哪些审美内涵有历史继承性,哪些审美内涵则是开拓出新的成果，而在整体上则向审美意识的深度和广度发展，展示了音乐文化丰满性的历史积淀。让这两个层面互相说明,达到辩证统一,是旋律的历史研究不可不坚持的。

第四对，在审美价值尺度的运用中，对大量的与稀有的不予偏废。

在旋律形态的分析中，常会遇到一些屡见不鲜的现象（例如上下句结束音之间有属主呼应关系），它的大量存在，说明它的广泛可接受性，说明它对社会公众亲切易解，说明它体现了人类审美情趣的共性，因此，不可因其“不新鲜”而漠视其审美表达的价值。但同时，却又要防止思维走过了头，以为唯有统计上的多数乃至大多数才足以证明某种形象是有价值的。少量存在的现象（例如旋律不在主音上结束），既有可能是被淘汰的败笔，但也可能是精心构思的神来之笔，分辨这两者，是审美评价常常遇到的大难题。在这种难题面前，统计方法已无能为力，那又如何正确把握评价尺度呢？首先要靠对于合目的与否的艺术敏感；在这直觉判断基础上，再运用分析的理性思维，对这少量特殊现象中是否隐隐交织着诸多合规律性，作出慎密的梳理。正因为这样的评价分析是高难度的作业，理论工作者必须在总体上抱谨慎的态度，对特殊形态切不可因其量少而藐视贬低。

以上是对方法论的思考。

在迄今积累的研究成果基础上，是否有可能对旋律学学科结构的科学形态提出某种构想？本文以刍议的方式，提出若干概念。

基本概念可分为三大类：（一）细部诸维度；（二）布局诸维度；（三）结构逻辑诸维度。

就细部来观察旋律，可以抓住乐音继时性连缀有意味的最小单元，人们通常称之为乐汇、歌腔、乐节、动机、音调等等。人们会问：这种最小单元究竟有多长？它由几拍、几小节构成？长过几拍、几小节就算超过了一个单元？这样提出问题，是无法回答的。在实际的旋律里，最小单元的长度有很大伸缩性。四拍的歌腔，可能对于这个旋律的这个细部而言是一个有意味单元的全部，而对于那个旋律的那个细部而言却仅仅是有意味单元的一小部分，这取决于审美表达主体在创作旋律时所赋予的意蕴。因此

对有意味最小单元的界定必须与它的审美意蕴相联系，而在时值长度上允许很大的弹性。我们可以说，旋律的有意味最小单元是：有表达力的、相对完整的、在想象与记忆中不可分地呈现的若干乐音的继时性连缀。

但这一界定还不是本文拟议的基本概念，而仅仅给第一类不同维度的基本概念的提出，划定一个范围。在这范围内，有如下基本概念：

（1）**细部旋律线**。旋律线的本质，不在一群乐音的集合，而在从这音到那音的进行——上行还是下行，音程是什么样的。因此，对于乐汇或歌腔旋律线的准确理解，不应是“乐音的序列”，而应是“旋律音程的序列”。而旋律音程的规定性，大家都知道，除了有上行下行的不同，级进跳进的不同，还有协和与不协和的差异（音律之间的关系是亲近共鸣的还是疏远对比的），跳进则有小跳大跳的差异，级进则可能还有比自然调式相邻音级距离更小的变音进行。相同或不同的旋律音程先后相续，可以连续上行，可以连续下行，也可以时而上行时而下行，形成种种涟漪。对于这些不同的样态，人们常借用造型艺术的“线条”、“刚柔”、“曲直”等词来描述。若干音程连续的结果，可能形成分解和弦式的上行、下行或往返运动，也可以形成音阶式的上行、下行或往返运动，这样，旋律线就把原先潜藏的和弦或调式因素表露到明处了。细部旋律线还有一些特异的样态，那就是包含滑音。滑音，从本质上讲，是对明确的旋律音程进行的否定，造成旋律线的例外状态，倘若音调里充满滑音，旋律线就被瓦解，审美价值就被破坏。仅在某些特殊情况下，滑音作为陪衬因素参与旋律线的构成，补充了某些意味。

（2）**以节拍框架为背景的节奏样态**。这一概念，是节奏学与旋律学共有的基本概念。对于乐汇或歌腔范围内的节奏样态作归

类梳理，从中探索审美表达的丰富可能性，是节奏学与旋律学共同需要的基础研究。当然，在这研究领域，节奏学的对象更宽，既要研究旋律所含的节奏，还要研究无旋律的节奏（例如锣鼓经），而旋律学只研究与旋律相伴存在的节奏样态。尽管如此，节奏学的研究成果除了涉及多声织体的那部分，全都可以纳入旋律学学科建设之中，因为无论何种未与旋律线相伴的节奏样态，随时都有可能用旋律线加以处理。散板问题，流水板问题，速度渐快渐慢问题，是节奏样态研究中的重要难题。声乐旋律的歌腔节奏样态研究中，还应特别注意到它与歌词的句式、字数、词的构成、衬词的选择等方面的相互联系。器乐旋律的乐汇节奏样态研究中，则应注意到各乐器特有的演奏法对于节奏样态的影响。

（3）**因音调内支柱音与非支柱音分化并显示其相对音程关系而确立的调式构成**。旋律所采用的一系列乐音，必定分化为支柱音与非支柱音，若无此种分化，音调就不具备有机构成，亦无神韵可言。在一个歌腔或乐汇内，支柱音可能不止一个；其中重要的是充当末尾落音的支柱音，传统理论曾以“煞声”一词来注视这一概念。在某一细部范围内，暂时还不涉及煞声与煞声之间的相互关系，而应当着重注意煞声与其它音之间的音程关系。这种音程关系的规定性，一方面使煞声获得某个“阶义”（例如，让人能辨认，是落音在商，还是落音在徵），另一方面则使其余各音因各自与煞声的相对音程关系而显示特定的调式色彩（例如，这音在煞声的下方全音位置，那音在煞声的上方全音位置）。煞声在该细部音域的相对部位，是在歌腔乐汇的最低点，还是在它的最高点，或者是在它的中部某一位置上，这种相对部位的高低不同，对于音调的审美蕴涵也有重要影响。落音与支柱音故意不一致的特殊音调形态，在音调分析中也应给予足够的注意。欧洲与阿拉伯传统七声音阶调式理论中的“四音列”（Tetrachord）分析法，近

代大小调和声理论中所讨论的“调性色彩”（大调性、小调性）问题，在此找到了自己进入旋律学学科建设的契机。

（4）**句幅长度**。它所注意的问题是，一个个歌腔或乐汇，占几拍，占几小节。这一维度，与节奏样态相关，因为选用某一节奏样态，自然会要求占据相应的句幅长度。但句幅长度的设定，仍有自己独立的审美意蕴和要求，可以反过来制约和改塑节奏样态。句幅长度对于截取节拍框架的多长一段用以容纳旋律的有意味最小单元，提出直接要求，通过节拍框架的划定来制约节奏样态。假如现成既有的节奏样态占时较短，而要求满足的句幅长度较长，就可以把既有的节奏样态加以延展，或把几个现成样态联合起来，互相衔接，构成较大规模的新样态。反之，当要求安排的句幅长度较短时，就可以把既有的节奏样态予以压缩或删节。

就布局来观察旋律，应顾及旋律的完整整体，人们通常称之为乐段、调子、曲牌、板腔、主题等等。这整体是由若干有意味最小单元相接而成的，它自己常可原样重复，它若与另一段落连接，彼此间会有明显的分界线。在这范围内，有如下基本概念：

（5）**旋律线轮廓**。那是指一乐段的旋律线总体起伏的布局。是从低音区开头，向上推进？还是从高音区开头，向下拓宽？布置几回起伏？每次起伏，相对于乐段的总音域，是设在它的哪个部位？旋律线的冠音有多高，底音有多低？冠音底音出现的时间，相对于乐段的总长度（可按长度比例计算），是设在它的哪个部位？所谓黄金分割，与此相关。旋律线设不设高潮？高潮如何到达？如何退落？这些问题，可作为指向旋律线轮廓这一维度的引入思路。

（6）**节奏布局**。着眼于以节拍框架为背景的节奏样态，一个完整的旋律总是由若干相对分立的节奏样态连接而成的。这些节奏样态，可能相同而一再重复，可能不同而互相对比，可以有短有长，有分有连，可以前松后紧，可以前紧后松。关于节奏布局

的合规律性与合目的性相关研究，无疑可由节奏学与旋律学携手进行，共同探索。

(7) **落音布局**。那是指煞声与煞声之间的音程关系。一首旋律至少有两个煞声，煞声多者可达五六个，十来个。一首旋律里，不同的句子通常选用不同的音来当煞声。即使有时上下句会落在同一音律，也要让这两个煞声拉开八度的距离。更常遇到的是，不同句子的煞声选用不同的音律，按它们之间音程关系的不同，形成种种不同的呼应方式。这一维度，在旋律构成中是至关重要的，人们常能以落音布局的共性为依据，梳理出旋律历史演化的脉络。

(8) **句数设定与句幅布局**。一首旋律包含的句数，有的少，有的多，例如常听说的：上下句，四句头，五句式等等。由几个乐节构或一个乐句，由几个乐句构成一个乐段，取偶数还奇数，可以有种种讲究，作种种变化。而其取材，各乐节各乐句的句幅长度如何，所取的小节数是偶还是奇，是相等还是不相等，是对称（一连两句长度相等）还是不对称，是方整（一连四句长度相等）还是不方整，通常也有细心的设计。甚至有时为了故意造成不对称，在某一小节里增添一拍或删去一拍，使节拍框架遭受变形。有时，相接的两个乐句本来长度相等，却故意让前一句短缺最后一拍，让后一句抢先一拍开始，有所伸长（艺人称之为“过板掏”）。在这一维度中所积累的丰富艺术手段，还是一个鲜为人知的宝藏。

除了上述细部和布局两类视角，还有较为抽象的第三类视角，那就是结构方式的逻辑关系。在非语义性的旋律结构中，“逻辑”何所指？指的是：样态的同与异，异中之同，同中之异，同异相互搭配。应该特别指出的是：正因为结构方式的逻辑关系是抽象的，所以这类维度不仅涉及同一乐段内部各部分之间的关系，而且涉及不同乐段的各部分之间的关系。从这视角看，可提出如下基本概念：

（9）**音调材料的同异逻辑关系**。沿着旋律线这一维度，注意各部分的“旋律音程序列”之间的同异逻辑关系，可发现，有的彼此相同（重复、再现），有的彼此对比，有的在相同基础上有伸长缩短之别，有简练繁衍之别（变奏），有的在相对比的面貌深处隐藏着共同的音程，彼此互为逆行，彼此互为倒映，有的则以既定音调材料为模块，加以移位、变形、增多、延伸（模进、展开）。这些，在歌曲作法和旋律写作课程里已给予较多注意，旋律学学科建设要求分析、归类与讲授进一步完善。

（10）**节奏样态的同异逻辑关系**。沿着节奏样态这一维度，可注意各部分“节奏样态组合”之间的同异逻辑关系。在比较不同部位的歌腔呈乐汇的节奏样态时，除了能简单地判定其为“原样重复”或“互相对比”，还应能更有分析地指出它们的同中之异或异中之同，指出由此及彼，由简及繁，由平常向独特的演化途径和推演脉络。这一概念的提出，从目前的旋律学研究水平来看，显得要求过高；一旦节奏学学科建设有了长足的进步，这一维度的探讨就势在必行了。

（11）**调式因素的同异逻辑关系**。与支柱音与落音（煞音）相关，若干乐汇组成的群体能把某音建立为最稳定的主音；加上它以外的各乐音，全体集合则形成一个调域（宫系、音列）；主音与调域的相对音程关系则决定调式。三者都可有同有异。主音可保持，可转移。调域可保持，可转移。作为双方相配的结果，调式可能依旧，可能转变。这些问题，在调式研究中早已充分展开。从旋律学学科建设的全局来看，应当对这些问题在本学科知识结构中的地位予以确认，并明确地作为结构逻辑的一种维度予以定位。

（12）**句数句幅的数理逻辑关系**。比较某乐段不同部位的句数，或不同乐段的句数，可发现，数目有偶有奇，有少有多，通过数目的规定显示其同或异。有时以短而多的句幅句数与长而少的句

幅句数互相衔接，使互相对比与互相平衡通过数理规律得到统一。句幅可以层层递伸，层层递缩，如锣鼓乐中所遇到的“一三五七”（1拍、2拍、3拍、4拍）及其逆转。还可以有句幅长短互补的“鱼合八”。曾有先辈理论家把这类数理规律的研究归入节奏学的范围。事实上，它即便被纳入节奏学，也会给旋律学开拓崭新的领域。中华音乐文化以这一维度的旋律节奏技法向世界音乐宝库作出了领先而独特的贡献。

使旋律学学科知识结构具有科学形态，是当前的工作目标。本文拟议的十二维度，是否有助于达标，尚待检验。与其就这些概念本身进行论证或辩诘，不如试用以研究实际旋律，在运用中检验其科学与否。实际旋律的研究可设想有如下专题：

（1）**对于各民族各地区音乐风格特色的旋律形态阐释**。自从四五十年代以来，人们就用“味儿”一词来指称自己在听赏各族各地民间音乐时的某种特异感受。八十年代以来，又有“风格色彩”、“色彩区”、“色块”等用语在学术论著中涌现。显然，味觉和视觉的语词都是借喻的，其本义必须通过旋律形态分析予以界定、描述、阐释，有此基础，方可理出系统。在这专题之下，有大量工作要做。

（2）**旋律形态的历史演变研究**。在音乐历史长河所展示的乐种系列的比较中，在当今留存的各民族音乐的相互比较中，自然会感觉到旋律形态发展的历史阶段性，这阶段性与社会生活的生产力、生产关系发展变迁的阶段性相应，从中可以发现，一方面，旋律的技术结构从简单到复杂，从幼小到成熟的成长过程，另一方面，旋律的审美容量向深度广度发展的文化历史淀积，双方相关的历史轨迹。

（3）**旋律家族的谱系梳理**。发现旋律家族，是民族民间音乐研究深化的必然。自五十年代以来，不少教师在讲授中已提到这

一现象。今天有更翔实的资料证明它们的确存在，理出谱系的条件更为成熟，这项梳理工作可以更有计划更有系统地开展起来。

（4）**不同体裁、歌种、乐种的旋律形态比较研究**。在声乐诸体裁的旋律中，抒情性、吟诵式、数板式的形态区别是直接可感的，这种直感应上升到旋律学理论分析的高度加以说明。从长篇叙事歌，到说唱，到戏剧化的角色唱腔加评说高腔，既是体裁的历史演化，也是旋律形态的发展演变，值得进行比较研究。器乐旋律可与声乐旋律作形态对比研究。各种器乐旋律，因受到各不相同的乐器性能影响，而向繁多的形态特异化演变发展，是比较研究的广阔领域。与舞蹈相伴的音乐，其旋律形态受舞蹈方式影响，有群体集体方式的，有技艺表演方式的，有角色化个性化的，旋律形态所经历的发展演变，也值得进行比较研究。

（5）**名作旋律发展技巧剖析**。以一部部名作的旋律为对象，进行微观的剖析，对后学者会有启发。这类剖析应有深度，不要停留在浅层显著现象的描述和概括，而要挖掘揭示整体布局与结构逻辑诸维度的技法学问，以此向学生的旋律思维提供楷模，有效地提高旋律创造能力。

在各专题下所面对的实际旋律，都可以当作检验学科概念有效与否、合用与否的试剑石。须强调的是，不同维度的概念，切忌互相割裂、孤立处理，片面包揽，而应综合运用，互补并协，方有可能从诸多抽象规定性的联合，走向具体形态的理论再生产。专题研究既可检验、校正、充实理论概念，又可为学科建设架构栋梁楼宇。一旦条件成熟，即可组织集体编写教程，不仅需要高校专业的理论教程和写作进修教程，还需要供中专、文化宫、少年宫用的旋律创作基本功锻炼教程。到教程收获的日子，我们才能说，旋律学学科建设初见成效。

（本文首刊于内蒙古艺术学院学报《草原艺坛》1995年第2期）

目　录

二、民族民间旋律研究

三、西方与现代旋律研究

附录一

附录二

附录三

附录四

附录五

CONTENTS

Ⅱ *Studies on the Melody of National and Folk Music*

Ⅲ *Studies on the Melody of Western Music and of the Modern Chinese Music*

一、旋律学与方法论

荣鸿曾

研究旋律家族的三种取向：生物分类法、基因法、文化本位法

当音乐学者面对一大批音响资料时，都会尝试将它们分门别类。这样不单易于标识和处理，更重要的是这个过程可以帮助了解作品的性质、历史和作品之间的相互关系。这种研究方法与科学家，尤其是动物学家和植物学家，所经常做的研究方法有许多相同的地方，因为他们也经常做许多分门别类般的分析研究。但亦有不同处：科学家所研究的对象是大自然现象，研究的目的是了解大自然的定理。而音乐学者的研究对象是人及人的创作，研究目的是对人性的了解。大自然的定理是永恒不变的；人性却是变幻无穷的。

在乐曲分类的过程中，必然牵涉到乐曲之间是相同、相异或相似的问题，也就是辨认乐曲的本性（Identity）。比如研究欧洲音乐史必然会牵涉到乐曲的风格和历史时代的鉴定和分界。音乐学者必须分辨个别作品和组群作品的相似程度。在民族音乐学的范

畴中，由艾伦·卢马斯(Alan Lomax)的歌曲风格研究(Cantometrics，1968)至哈乐德·鲍维(Harold Power)的调式研究(Mode，1980)等等，都是建立在乐曲本性和分类工作基础上的。

研究口传音乐的旋律本性及分类也有很多著作。学者们首先要考虑：是什么因素导致两首旋律相同、相异或相似？如果有相似的旋律，这些旋律是否有血缘关系？根据旋律相同、相异或相似的程度以及假设的家族关系，就可以探索歌手的创造力和旋律的传授过程。从相同、相异或相似的乐曲在地理上的分布情况，也能进一步研究音乐和地理的关系和人群移居以及相互影响的历史。

在西方著作中，旋律家族和旋律本性的研究方法可以鉴辨出三种取向，它们在方法学上各有不同的前提和假设，并且对音乐研究作出不同的贡献。三种取向的代表著作是撒姆尔·拜雅(Samuel Bayard)的《英美歌谣》(1950)、查尔斯·西格(Charles Seeger)的《英美歌谣<巴巴拉亚伦>》(1966)，以及赵如兰(Rulan Chao Pian)的《西皮流水填词研究》(1972)。笔者称这三种取向分别为生物分类法、基因法和文化本位法。

生物分类法

撒姆尔·拜雅对英美歌谣的旋律本性和旋律家族提出几个研究课题，其中最重要的是研究旋律的变化和曲调的传播与历史。他认为辨别旋律家族后，就可以理解家族成员的分布并追寻到有关的传播路线和历史。

拜雅的研究有三个基本假设，这对他的方法学和研究结果有关键性的影响。

第一，他假设英美歌谣母曲的数目很少，但是经过许多世代的口传，发展出无数的变体。他说："我们的民谣由少数的几首母曲演变出来，其变奏体可以在世界各地找到，有些地方用民歌形式唱出，但有些地方并不是。"（P. 69）对拜雅来说，无数的英美民歌可以集成不同的旋律家族。而旋律家族的源头是少数的几首母曲。反过来说，一首母曲经过世世代代的变化，发展成为"旋律家族"，形成现时数目极大的变奏体系。

第二，在口传和演化成变奏体过程中，曲和词不需要互相束缚在一起。拜雅说："我们在英美民谣中找到独立存在的旋律"（P. 67），"完全可以撇开歌词不谈，而只研究旋律。旋律本身可以独立于歌词之外，他们在流传过程中受到其他音乐的影响，或受不同歌者的处理变成较复杂或较简单，不接受曲词所约束。"（P. 68）

拜雅的第三个前提是认为一个资深的听者能够辨认出旋律家族成员及其变奏体，灵敏的耳朵可以察觉到旋律的结构和风格上的相似性，凭着某些相似的特征去分辨其家族关系。他说："有时候不同版本的旋律是那么含糊不清，以致它们的关系无法一时间察觉出来，但当研究者多听不同的旋律，脑海里的印象深了，就可以听到其关系"，"可以显示不同旋律组别之间的同族关系，这也是研习口传民歌创作过程的方法。因此音乐学者要尽量多听歌曲，累积更多经验和知识，并通过详尽的比较和分析，去发掘和决定什么是家族关系属性中最关键的特点 。"

我把拜雅的方法称为"生物分类法"。因为他的方法类似动物学家和植物学家的工作，透过精细的结构分析，能够将一系列的

作品，有意义地编派到不同的类别，然后从类别中推断它在历史上的演变进化。

拜雅的研究目标、立场和精细的比较性和分析性旋律研究工作，对当代许多音乐学者有重大的影响。拜雅及其共事者超卓的成就，在学术界获得了肯定。

基因法

查尔斯·西格也研究英美歌谣的旋律本性和旋律家族的辨认。他的研究目标和拜雅非常相似，就是旋律怎样通过口传而产生变化。拜雅的做法是观察所有英美歌谣，以求探寻内在联系；西格则只专注于一首《巴巴拉亚伦》，并将不同的版本作为个案研究。西格与拜雅相反，他并没有假设母曲的数目，也没有像拜雅一样依赖音乐学者的能力去分辨旋律家族。最重要的是他提出曲和词有必然的关系，这个理论正好与拜雅唱反调。他认为歌谣经歌手一代一代地流传，调、词两者是结合在一起的。他说："我们命名一首曲，唯一的方法是用文字去做，而一首曲的命名则往往是和这首曲调经常用的曲词有关。曲名、曲词和曲调之间到底有何种关系？只是为了命名的作用吗？"换句话说，西格认为，曲调和曲词之间是有必然的历史性关系。而曲名因为和曲词有关，调和词是合一来聆听和唱的，在听者和唱者意识形态中并不把两者分开。所以，在一代代传授中，调和词有其必然的关系。他并不否认在传授中，有些唱者有意识的把新词填入老调，或用新调唱老词。但是大部分时间调和词还是经常连在一起的。

他觉得拜雅的讲法"令人以为调和词之间并无特别关系，就

好像是调、词的婚姻是没有永久性的，”而他本人的结论却是“虽然配偶经常不忠，但基本上还是专一的。”以上的比喻显示了西格的幽默感，也生动地解释了他对调和词关系的看法。

这个既定的立场就是西格的研究基础。由此引伸出大部分的调仍然用相同的曲名和曲词，而《巴巴拉亚伦》的曲调虽然经过许多年代的流传，但仍与词紧连在一起。当然歌手可能会连用《巴巴拉亚伦》的旋律填上新词，甚至可能用原有的歌词配上新曲。西格不排除这种可能性，但他假设大部分的歌手所唱所听的歌词旋律都是相同的，旋律和歌词两者连为一体。所以众多《巴巴拉亚伦》的版本或其他歌谣，都应该是调、词两者一同传播。他称这种假设为“大部分现象”（Majority Usage）。

当这种推论确立后，他就开始查看所有以《巴巴拉亚伦》为曲名及所有以《巴巴拉亚伦》的故事为曲词的不同旋律版本作为《巴巴拉亚伦》旋律家族的成员，分析他们的相同、相异或相似之处。

他那详尽的分析方法和结论在此暂且不提。但他的“大部分现象”假设对研究方法却是关键性的，且相反于拜雅调、词无关的假设。拜雅的研究法，是由学者决定旋律如何合成家族。西格的研究方法，却把旋律家族的鉴定基于曲调都是用相同的曲名和曲词。因为人们都唱着相似的曲词，所以想必然是由一位歌手直接传给另一位歌手。在这个所谓“大部分现象”的假设下，曲词其实就是不同变奏体的一道内在联系。从生物学借来的概念而言，曲词就好像基因的印记，证明不同版本之间的联系和家族关系。如何决定一个家族旋律就不需用依赖音乐学者主观的看法。旋律家

族在这种较客观的条件所鉴定下，家族成员之间异、同之处便可以成为研究变体形成的可靠资料。

与西格比较，拜雅的取向有两个弱点。第一，审定旋律家族关系的方式比较主观和以学者为中心。拜雅提出一位学识渊博的学者如何发现旋律之间的关系，暗示研究者必须是“内行”。西格的取向相反地把研究者的角色由“内行”释放出来，让歌曲本身的组成各自成为家族，因此西格的取向是较为客观和科学的。第二，在拜雅的研究过程中，音乐学者先决定哪些旋律属于同一家族，然后进一步研究旋律家族的成员怎样变化。这种方法有循环互证之嫌。在西格的研究过程中，家族的成员不需要由学者认识而决定。学者的角色只是钻研家族成员的相同和相异之处。

文化本位法

赵如兰对旋律家族的研究是着眼在京剧的腔调上。她的基本前提与西格和拜雅不同。传统京剧用板腔体；在无数出京剧剧本中，只用了有限数量的曲调。这些曲调可以填上不同的曲词，在同一出京剧中重复出现。每一位演员和资深的听众都知道曲名，称为曲牌。在传统的传授过程中并不用曲谱，剧本上只有曲牌名称和相应的歌词。

当一首曲调重复又重复地在一出戏中唱出，旋律的细节不免有出入。赵如兰研究的重点是探讨什么原因引起种种曲调在旋律上的变化。在这方面她的着眼点跟西格和拜雅并无分别，就是探讨唱者在口头传承中所引起旋律上的变化。但是她的基本前提建立在中国戏剧所独有的创作和表演形式及习惯上。这种独特的形

式及习惯，就是曲调的家族关系清楚明确地为演员和听众熟知。所以赵如兰与西格、拜雅二人研究的前提最基本的分别是：在京剧里，唱者和听者早就确定了旋律的家族关系，而赵如兰的研究是从这公认的家族关系为出发点。相反的，拜雅的取向是把判决留给音乐学者。西格则认为两首旋律共用同一曲名和曲词就已经表示了他们的关系。对拜雅和西格来说，唱者和听者的感受并不包括在旋律本性及家族关系的决定因素中。因为赵如兰辨别不同版本的方法是依赖唱者和听者的意见，她的方法可以称为“文化本位法”。

三位学者立场各异，对我们去理解音乐的创作亦有不同。首先，赵如兰采用的文化本位法，用群众的音乐认知决定旋律的家族关系，再去看旋律之间的同和异，使我们能了解京剧社群对同和异的概念。相反的，拜雅和西格并没有问英美民谣的唱者、听者本身如何理解旋律的同和异。第二，拜雅和西格的研究重点放在旋律在口头承传中所发生的变化，赵如兰却进一步去问何种因素引起旋律产生变化。

三位学者表面上似乎都在研究旋律家族的问题，但是，明白了他们研究的前提后，他们的研究其实有不同的取向、前提、假设和方法，随之也带来多样性的结论。

所引书目

Bayard, Samuel P. 撒姆尔·拜雅 1971 (1950)

“Prolegomena to a Study of the Principal Melodic Families of British-American Folksong” in *Readings in Ethnomusicology*, ed. David P. McAllester, 65—109, New York: Johnson Reprint Corporation, 1971, Originally published in *Journal of American Folklore*, 63 (1950): 1—44.

Lomax, Alan 艾伦·卢马斯 1968

Folk Song Style and Culture. Washington: American Association for the Advancement of Science.

Pian, Rulan Chao 赵如兰 1972

"Text Setting with the Shipyi Animated Aria" in Words and Music: *The Scholar's View*, ed. Laurence Berman, 237—70. Cambridge: Harvard University Press.

Powers, Harold 哈乐德·鲍维 1982

"Mode" in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London: Macmillan Press.

Seeger, Charles 查尔斯·西格 1977 (1966)

"Versions and Variants of 'Barbara Allen' in the Archive of American Song to 1940" in *Charles Seeger, Studies in Musicology* 1935—1975, 273—320. University of California Press. Originally published in *Selected Reports*, vol. 1, no. 1 (Institute of Ethnomusicology, UCLA, 1966): 120—167.

(本文作者系美国匹兹堡大学、香港大学音乐系教授)

秦西炫

兴德米特旋律理论的实际运用

兴德米特在他所著的《作曲技法》一书中，主要讲了和声，同时也讲了旋律，两者有相当密切的联系①。关于旋律，兴氏说："作曲教学从未发展过旋律的理论，这是一个令人惊异的现实……既然能把那样无比纷繁和暧昧的和声现象归纳成少数几条规则，为什么旋律就不能分析呢？"②兴氏作为杰出的理论家回答了这个问题。他提出的旋律理论有两个主要内容，一是与和声相关连的"旋律音级进行"，一是与旋律进行中的二度有密切联系的"旋律级进进行"。运用以上理论不仅能分析传统旋律，更为可贵的是还能指导我们分析、创作现代的新的旋律。

（一）旋律音级进行

理论

兴氏研究旋律时如同研究和声那样，尽管节奏相当重要，但为研究简单一些，对于节奏能不考虑就不考虑。他说，他只是在音处理这个领域中找出规律和秩序来③。暂不论节奏、旋律与和声总有密切联系。各音连接（横向）发音时，我们就能找出旋律的根音，如c—e—g—a几个音横向进行时，就能明确根音是C。一

条旋律若只基于一个根音（一个和弦），将产生一种静止的、以至最坏的、一种令人厌烦的感觉。一般来说一条旋律，其根音（和弦）至少要有两个，至于两个以上多至多少个，这常“由旋律的风格和作曲家的趣味、意图所决定”。

或有人“认为也可能有一种没有任何和声联系的旋律”，兴氏认为这是不可能的。一条旋律开始若只有二度，只要级进下去就会出现大三度或小三度，这就赋予了整个音群以和声意义。常常只要有一地位显著的五度、四度或三度，其它音作为这些音程的装饰因素，就足以证明和声的存在。

兴氏为研究旋律进行的逻辑性，采用了他研究和声进行的逻辑性同样的方法：通过“音级进行”来观察、评价。音级即音程或和弦的根音④，将旋律中各个音级依次排列在最小的音域内，这个根音列就是旋律音级进行。下面介绍找出旋律音级的方法：

1)将那些不费力听即可听出的有和声联系的音用虚线括弧括出来，通常这些音群是带上和弦外音的三和弦或只是一个音程。随即将三和弦或音程的根音标出来，如例 1 等所示。有时是较复杂的兴氏和弦表中的Ⅲ或Ⅳ类和弦，仍能找出根音；有时仅一个音即是一个音级——代表一个和弦内容，这常出现在乐句的结尾，如例 4。

2) 有时某一个或几个音既属于前一个和声组，同时又属于下一个和声组，这时就产生重叠的情况，如例 1 第 1、2、3 小节及 8、9、10 小节。和弦组越不交叉，旋律的音级便越清楚。

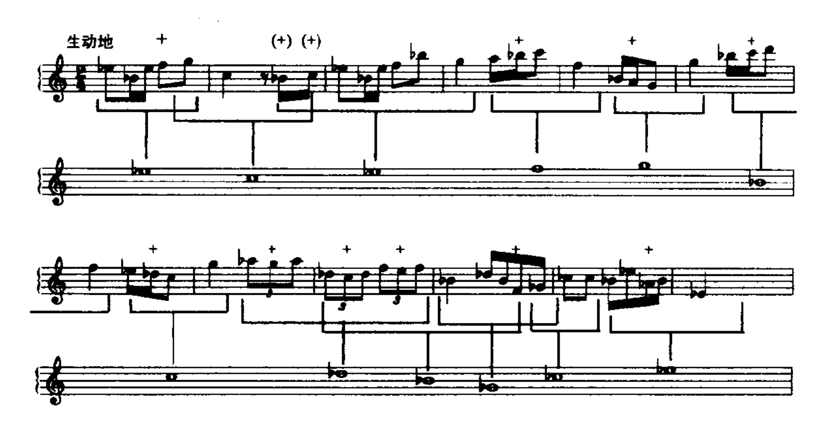
3) 用虚线括弧括出来的音，其轮廓——从何音开始至何音结束，常常不能明确地划出，而且不同的分析者对它们还会有不同的看法，但这对音级进行的基本规律并不产生破坏性的影响。

4) 和弦中常带有次要的装饰性的音（和弦外音），如换音、经过音、留音、没有预备的留音（邻音）、后面跳进的邻音、前边跳

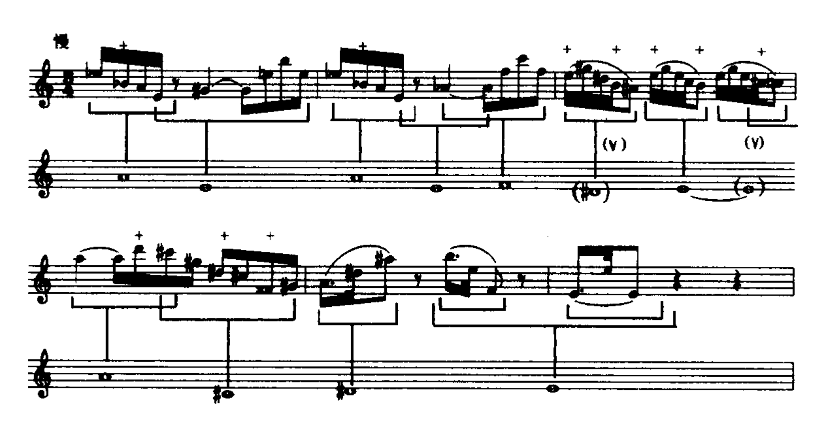
进的邻音、先现音、非重拍自由音等，在兴氏原著中都各有符号表示，本文统统以符号“＋”标明。

细细聆听、感觉下面的例子，将不难掌握上述标出旋律音级的方法，同时也看到了旋律音级进行。

〔例 1〕



〔例 2〕
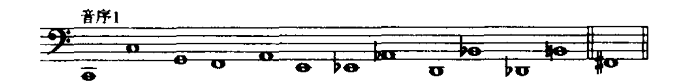


旋律音级进行，与和声音级进行同样，受以下规律支配：

1）音级进行的结构要符合音序Ⅰ的关系，即音级中的音与调中心音的关系要有近有远，并保持一定平衡。

先解释音序Ⅰ（这是兴氏理论的重要依据之一）。

〔例3〕



这个音序表明各个音与始祖音（指定音，上例的C）远近的关系。“一个指定音的高八度音和它的关系是非常密切的，我们几乎不能分辨它们之间的差别。比指定音只高一个五度的音是下一个关系最密切的音，以下的次序是四度、大六度、大三度、小三度等”，“直到同指定音成增四或减五时，就几乎感觉不到它们之间的关系了”，这种关系价值次序——开始最高，依次递减，在任何情况下都是固定不变的。

就旋律音级来说，若各个音级与调中心音总是“近”，则旋律中的“音处理”缺乏展开；若总是“远”（如长时间缺少四、五度的支持），则调中心不易明确。为此，如例1，第3音（♭e），第6音（♭b），第9音（♭b）与调中心音“近”，其它音则与调中心音形成不同程度的“远”，并且这些远、近保持了一定平衡，兴氏认为这样的音级进行是好的，符合规律。

2）（旋律）音级进行本身应是完整的，与和声音级进行同样应避免增四减五音程等。旋律音级如果它是一结构良好的并有逻辑性的发展形式，那么旋律的进行——主要在“音处理”方面将是令人信服的。

值得体会的是“有逻辑性地发展形式”，诸如“近—远—近”；

“近－稍远－近－更远－近”等，以及其它富有理性的安排都富有逻辑性。如例 2，开始的调中心是 a，围绕它的音级 e、a、e、f、#d、e，与调中心 a 有近有远，并保持一定平衡；整个旋律最后转调至 e（中心音），围绕它的音 a、#c、#d仍是有近有远。总的旋律音级进行是完整的，其进行具有逻辑性地发展形式。

实际运用

兴氏说：“现今所有的作曲家都在使用着扩大了的和声关系和旋律关系。”所谓“扩大”主要是指七声、五声音阶向半音阶（12 音）扩大。西欧传统旋律向半音阶扩大，常是通过音阶中的变化音以及变化和弦、转调、离调等手法来进行。兴氏的“旋律音级进行”理论不仅包括了这些内容，还有新的发展。

例 1，此例旋律由七声音阶ᵇe调开始，而后往半音阶扩大，中间有转（离）调，但在什么地方不很明确，兴氏说：“转调最迷人的地方之一，便在于过渡段落中解释非常不确定这一点上。”不论转调在何处，现统由音级进行控制。此例整个音级进行符合规律，与旋律本身具有说服力是统一的。
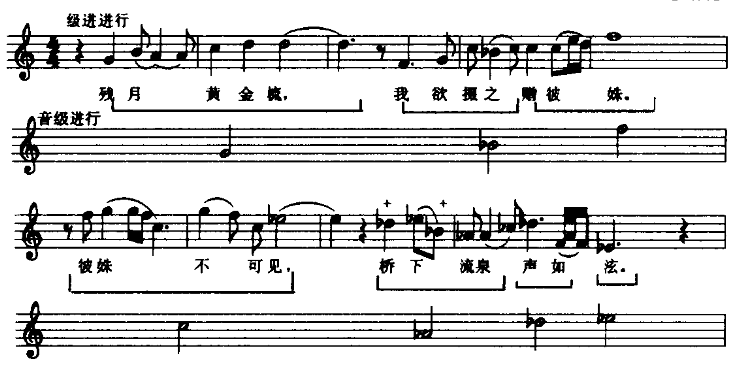
例 2，这是基于半音阶写成的旋律，对我们来说似有些陌生但也富有情趣，旋律中“音处理”的合理性由旋律音级进行体现出来——是一结构良好并有逻辑性的发展形式。

通过以上二例，可以看出兴氏的“旋律音级进行”的理论，不仅可以分析基于传统七声音阶创作的旋律，以及由此往半音阶扩大的旋律，并且像例 2 这样基于半音阶写作的旋律，若用传统的转（离）调理论去分析，几乎无从下手，但运用兴氏的理论却很简单明了。

下面分析我国近现代作曲家的旋律：

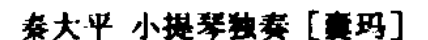
〔例 4〕

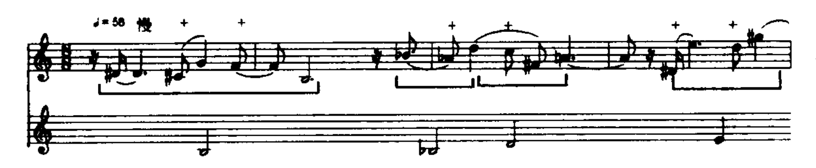
谭小麟［别离］

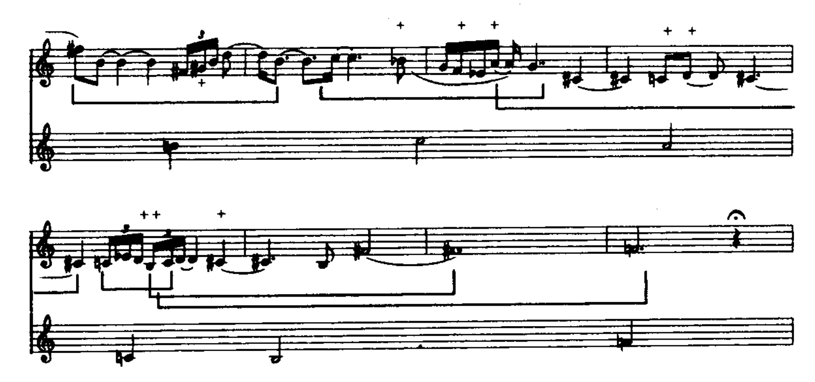


第一句旋律是 g 徵调式，音级 g^1 是由主要音程 g^1-d^2 而定的，其它音级的确定也都清楚。由开始音级 g^1 转至 $^bb^1$，旋律很新颖，经过音级 C^2（注意此音上面的 $^be^2$ 音），而后出现三个降号音级，最终转至 ^{b}e调结束这个乐段。整个旋律由音级的转换并构成合乎规律的、完整的音级进行而完成。旋律的旋法是典型的民族旋法，但由于扩展了音关系——由五声调式向 12 音（半音阶）扩展，体现了五声性旋律新的魅力以及作曲家的个性。此旋律内含的感情与歌词内容十分吻合。谭小麟是兴德米特的得意门生，他在向兴氏学习期间以及之后的作品，其旋律、和声都是兴氏理论创造的运用。

〔例 5〕







作曲家将西藏民歌《囊玛》中的增四度特别予以强化，多次使用。整个旋律有特定的意境——幽远、神秘。细分析音级进行，最后两个音级形成三全音音程，这本应避免，但由于旋律进行以增四、减五度进行为其特点，就如兴氏所说："如果某一段的特殊表现，要求三全音的进行，作曲家便可使用它。"这一点释疑后，整个音级进行是合乎规律的。看来作曲家没有以七声、五声音阶为基础，而是自由运用 12 个半音，在半音阶中驰骋，而旋律仍有一定的民族风格。
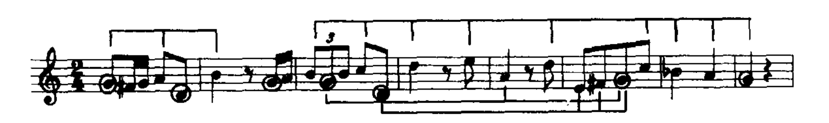
为创作特别是现代的、新的旋律，兴氏的旋律音级进行理论对我们具有重要的指导作用。原书对此问题专门提出来，笔者试归纳以下几点供参考：1. 作者要有往 12 音（半音阶）扩展的创作冲动；2. 对半音阶有如对传统七声音阶那样熟练、那样运用自如；3. 除对兴氏理论娴熟地掌握，还需有创作、发展动机等其它旋律写作的基本功；4. 实际写作时常是先尽力把旋律扩展写得"顺当"——这是有千样万样的可能，而后（或同时）参照音级进行来检验、修改。要掌握这样的技巧，十分重要的一点是多写、多思考、多想到出新，并富有内容和作者的个性，总之，需要长期磨练。

（二）旋律级进进行

理论
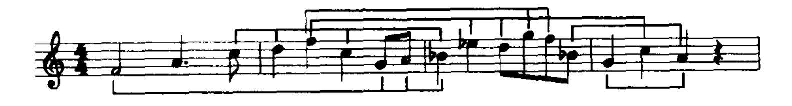
旋律中的二度有着重要的作用，它在较长的旋律中起着调节者的作用，否则所有旋律只有各种音程的连接。在旋律结构中，处于重要地位的音是最高音、最低音和那些由于它们的节拍地位或其它原因而特别突出的音。"旋律结构首要的规律是只有当这些重要的点形成二度进行时才能获得平顺而有说服力的旋律轮廓"。在旋律中从一个高点到下一个高点，从一个低点到下一个低点，以及从一个节奏上突出的音到下一个这样的音，我们假设用一条线把它们连接起来，而不考虑那些点与点之间的较不重要的旋律部分，这条连接各个点的线就叫做旋律级进进行。（按：五声音阶旋律有时小三度也看成是级进）

〔例 6〕



此例中，如图示，最高点的级进进行很清楚；低点的级进进行也很清楚（$d^1-e^1-{}^{\#}f^1-g$）。此外还有一条次要的级进进行$g^1-a^1-g^1$。复杂的旋律将有更多数目的级进进行，如下例：

〔例 7〕



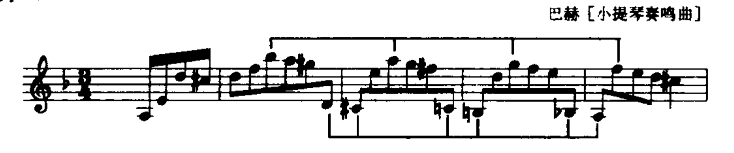
也有特殊情况：一个分解和弦迅速移至高音区，这时便没有二度规律；旋律最突出的音既不属于和弦也不属于级进进行，而

是作为了强烈表现的需要，安排了要听从予以注意的音。

实际运用

在巴赫的作品中，常有非常精致的旋律级进进行，如下例高点级进及低点级进都很清楚，表面虽是一部旋律，但有二部的感觉。

〔例 8〕

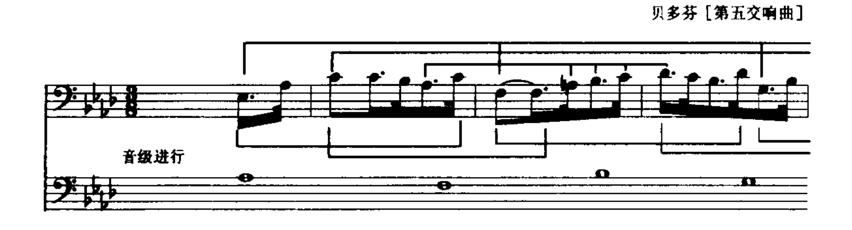


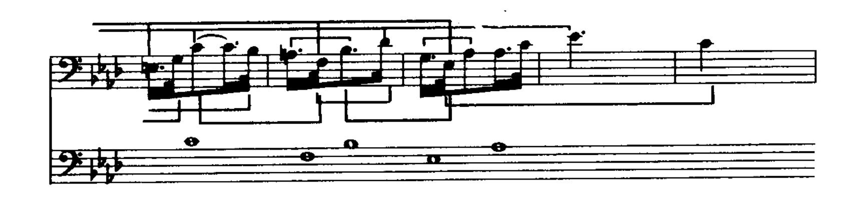
其它实例分析在例 4 中已标出，不难领会级进进行的实质。

（三）小结

兴氏认为旋律音级进行和级进进行都良好，这样的旋律会是完美的。可能会见到有些动人的旋律，它们的音级进行是令人满意的，但级进进行有缺点；另一些可能有一个精心作出的级进进行，但音级进行却是贫乏的，这样只能令人免为其难地去领会暧昧的和声关系。兴氏举下例说明完美旋律所具备的两个条件：

〔例 9〕





“和声（按：指旋律内含的和声）结构是令人信服的，因为它是以一种合乎逻辑发展的音级进行作为基础的，而旋律则把听者安然地带到目的地，因为清楚的级进进行使他不致在中途徘徊。”

兴氏在原著中对一条不很理想的旋律，进行了具体修改，请读者参阅，这里暂略。

下面引述兴氏的一段原话作为本文的结束：“……当我们已把它掌握到能像运用老的理论那样熟练地运用它时，我们就会感到我们已向完美写作方向迈出了一大步。想来也没有人会昏庸到这样的地步，以为自古以来都不能办到的事在今天却可以办到：那就是没有创作冲动，单凭钻研和计算就能创作出艺术品来。”

---

①笔者有《兴德米特和声理论的实际运用》一文，刊《音乐艺术》1996年第三期，与本文有连带关系，读者可参阅。

②文中所有兴氏观点，均出自兴氏原著。

③中译本《作曲技法》是据英译本译出的，兴氏德文原著的书名 Unterweisung im Tonsatz，原意为：《音处理教程》，这更符合该书内容：音纵向处理为和声，横向处理为旋律……。

④先找出和弦中的最佳音程，这个音程的根音即和弦的根音。

（本文作者系人民音乐出版社编审、作曲家）

吕宏久

谈旋律的发展规律

历来讲述旋律的发展时，大都只讲其发展手法，似乎旋律的发展本身并无内在的规律可循，而是由作曲者信手用某种手法来拼接、延展。是这样的吗？

贺绿汀在1958年1月23日对上海音乐学院作曲系同学的讲话中，就曾明确说过："**曲调是一个有机体，是有生命力的。民歌能够世代流传，百唱不厌，就因为它有生命力。**"（戴鹏海记录整理）毛泽东在《矛盾论》中的一句话，在研究方法上，给了我们以深刻的启迪："**事物发展的根本原因，不是在事物的外部，而是在事物的内部，在于事物的矛盾性。**"这就是说，我们必须从旋律本身的矛盾运动来探索旋律发展的规律性。沙汉昆先生在《旋律发展的理论与应用》一书的绪论中，第一句话就是"**旋律发展的过程是对立、统一的矛盾过程**"。开宗明义，点出了旋律发展理论的核心问题，并做了说明："旋律的发展过程就是同与异、对立与统一的矛盾过程。矛盾着的双方，存在于过程的始终。"

笔者在一篇文章中，曾这样讲述过旋律的发展规律："旋律在它的每一发展进程中，既保持了原有的基本特点（这是发展的依

据），又有新的变化，增添了新的因素（这是发展的动力）。这就像有机体的生长过程一般，**'在每一瞬间都是它本身，又不是它本身。'**（恩格斯《反杜林论》）旋律就是这样地在统一和变化的矛盾运动中发展着。"文中在分析了大量曲例之后，写道："由此，我们可以大致地归纳一下旋律的发展规律：**初始乐意（可能是乐句、乐节或乐汇）在其后的发展过程中，不断地以各种方式反复出现。**这个规律，我们可以称之为**复现**。"（载《乌兰牧骑演唱》1976年第1期）这里所说的"各种方式"，就为旋律的发展掺进了有别于初始乐意的新因素，增添了发展动力。

这就是旋律在乐段之内的发展规律；在乐段之内，旋律已完成了它的运动过程。在这一历程中，旋律是在统一中求变化的，统一是矛盾运动的主导方面。当新的乐段开始时，旋律又开始了它新的发展历程。如果这新段落的初始乐意与其前一乐段的相同或相仿，那么这相连的两个乐段就仍属于一个结构单位，形成为复乐段，或复一部曲式；若这新段落的初始乐意与其前一乐段的初始乐意在节拍节奏、调式调性和旋律特性上有所对比，就成为二部曲式了。这属于结构原则方面的问题，容后再述。

正是复现规律的作用，才加强了旋律的表现力，使音乐趣旨更鲜明，使思想感情的表达更集中、更凝炼、更有力，并赋予旋律以独特的格调而避免了一般化。它强调旋律发展的内在逻辑性，使音乐沿着初始乐意所隐含着的发展基因所提供的线索向前运动，使乐曲的结构严密完整。它也加深了人们对旋律的印象和感受，使稍纵即逝的音乐易于理解和记忆，满足了人们的审美心理需求，从而使音乐这一时间艺术具有更深的感染力。

复现规律主要作用于乐段之内，它要求旋律在统一中求变化，因而，旋律的发展既是自由的，又是不自由的。说它自由，是因为旋律源自作曲家的灵感，是作曲家的意志引导着旋律奔腾流泻；

说它不自由，是说旋律的发展必须遵循着“事物的矛盾法则，即对立统一的法则”，即必须顺应旋律本身的发展规律。

我们研究旋律的发展规律，并不是为了让它来束缚活跃的乐思，而是探求如何更好地认识这一规律，掌握它，并应用于实践，从而取得旋律写作的真正自由。

通过对旋律发展规律的探讨，使我们认识到，整首歌曲（或乐曲的结构部分）的基本特征，都是由初始乐意（或主导音调）所基本确定了的；就是说，不论调式调性、节拍节奏、风格韵味、个性特点等等，都是由初始乐意提供的基础发展而来，因此，在创作过程中，写好第一句，就具有重大意义。正如有了良种，才能育出好苗，才能在精心的培育之下茁壮成长，开花结果一样。

从前述旋律的发展规律可知，旋律的发展就是初始乐意不断反复的过程，当然，这反复常常是以各种方式来实现的。为了讲述的方便，就需要适当地予以分类，这就提出了在旋律发展规律制约之下的旋律发展手法：重复、模仿和引伸。
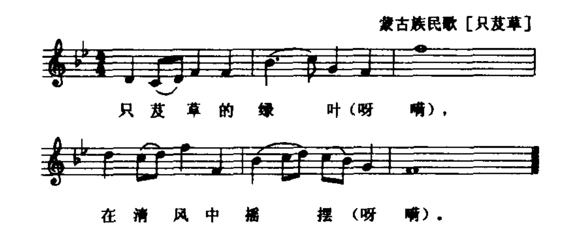
重复 首先是原样地重复，这是一种最古老的、最基本的，也是最为有力的旋律发展手段。在科洛斯的《论民间音乐》中曾记载过：“比这（指土人的啸声）进一步的，是一个被翻来复去唱着的音型，据说要反复地唱上几个钟头。”某旅行家从东加大布（Tongataboo）也观察到某原始民族没有止境地重复歌唱。

这种复唱的例子，A. H. Savage Landor 在他对毛野人阿纳（居于日本东北部千岛群岛中一种奇特的孤立的种族）的报告书中也曾谈到过：“同一个句子，在他们的许多歌曲中都再三地出现。阿纳人的音乐……是一音调的、仅是它自身的连续反复。”

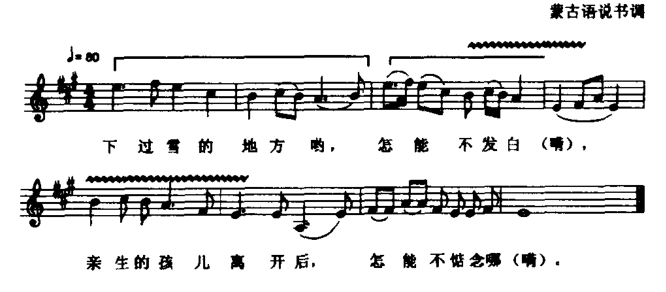
廖家骅在《重复和音乐美的创造》一文中写道：“音乐作为一种延续了几千年的独特审美形式，它的历史渊源、发展轨迹和生存现状，都敦促我们必须将重复列为音乐美的创造法则。”“恰当

而必要的重复，正是充分释放音乐能量，完善和深化内容表现的需要。从审美心理机制对音乐形式和内容的要求来看，重复就是表现，重复就是力量。”（《人民音乐》1994 年第 4 期）只有重复，有助于构成对称美，有利于在变化中求得统一，使层次清晰，结构完整，增强布局的合理性。
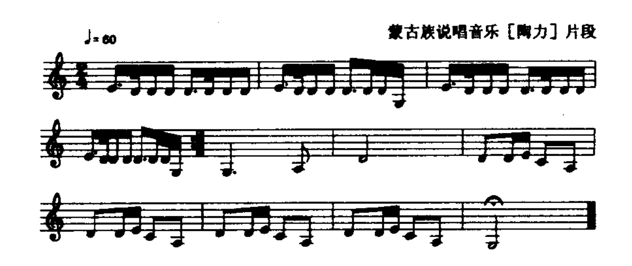
上述论述，充分说明了重复在音乐中的重大意义和久远的历史渊源，但我们今天再也不会无止境地去重复一个调子了。实际上，在音乐创作和民间音乐中，重复手法是极为丰富多样的，除原样重复（这多用于音乐的开头部分）之外，还可以装饰加花，部分重复，扩展或紧缩重复以及节奏重复等。下面略举几例：



这是手法简洁而又技艺高超的重复。下例是蒙语说书调，旋律醇厚而潇洒，在旋律的进行中，把主导乐名不经意地做了紧缩，又给拉开。
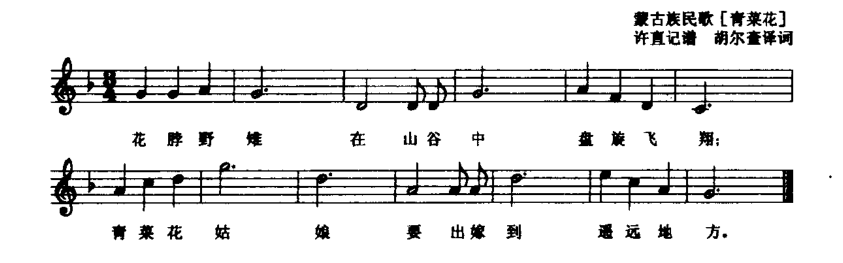


下面是蒙古族古老的说唱音乐曲种“陶力”的一段旋律，类似汉族民歌中的垛句，重复的运用可谓极致了。



模仿，或者称模进 这也是一种重复，即离开原音高的移位重复。这种移位，可能是严格的，也可能是自由的，即调内的首调移位。

蒙古民歌中移低五度的严格模仿是具有典型意义的，这是阿尔泰语系诸民族民歌旋律的结构特征，如广为人知的蒙古族民歌《牧歌》。

下面是一首旋律优美的蒙古民歌，一反后乐句低五度模仿的格式，变为后乐句高五度模仿，并且在结构上有所扩展。

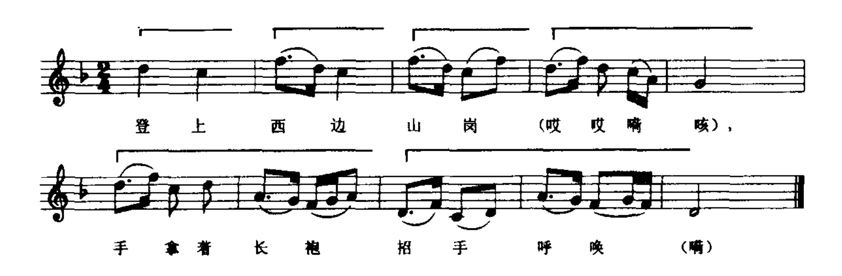


引伸 以初始乐意的部分材料或其典型旋律进行为依据的演

化发展，谓之引伸。这其实是变化更大些的重复，手法也更加自由些。引伸手法要求最大限度地利用初始乐意，对其进行充分地挖掘和发挥。
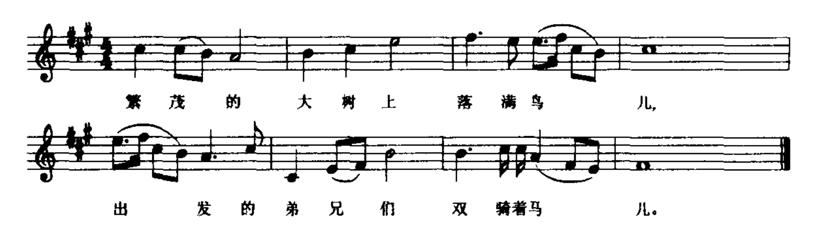
下例的核心因素就是第一小节的两个音，接着的是五次发展，线索清楚，曲意集中又流畅。

蒙古族民歌［心愿］



下面这首民歌旋律中包含了多种内在的逻辑联系。如运用了节奏重复、递接法（“鱼咬尾”）、移位模仿等等手法。

蒙古族民歌［繁茂的大树］



引伸手法可能性极多，不胜枚举，限于篇幅不再赘述。

（本文作者系内蒙古艺术学院作曲系教授、作曲家）

李西安

为了认识过去，更为了创造未来

——关于旋律学学科建设的思考

当前，我们正在历史的十字街头徘徊。

五千年的中国音乐传统与西方近现代音乐在本世纪不期而遇，在激烈的撞击、交融与瞬息万变中，充满了选择，充满了创造，也充满了困惑。在许多困扰人们的音乐难题中，被誉为“音乐灵魂”的旋律是人们最关注的焦点之一。又因为与音乐的其它要素相比，旋律是那样的扑朔迷离，变幻莫测，会令许多学者望而却步。当我们再次面对旋律学的命题，决心闯进这座迷宫时，不能不先认真地思考一下：旋律学是可以研究的吗？旋律学该如何研究？以至研究的目的是什么？

有人说：“旋律是不能研究的。要研究不外两种出路：一种结果是繁琐哲学，没有用；一种结果是认为旋律是不能研究的。”大至宇宙星辰，小至量子、夸克，复杂至世间万物、人类社会，都有人去探究个中的奥秘，而为什么单单是旋律无法企及呢？关键在于怎样研

究。譬如，有关旋律概念的界定。因为在某些音乐领域里，旋律已然经历萌发、成熟和解构的全过程，而约定俗成的旋律概念原是特指成熟期的旋律，如果这是狭义的旋律概念，那么，是否要引进广义的旋律概念呢？又譬如比较研究。目前有一种说法，认为只有同类项才能比较。随着近一二十年我们的视野不断扩大，比较的范围是否也可以大大拓宽呢？也许，最重要也是最困难的是从单纯形式的研究上升为艺术表现的研究。因为在音乐的各种表现要素中，旋律最富创造，也最接近灵感。不要期望建立一种类似"和声学"、"对立法"那样的可以明确回答"yes"或者"no"的学问。如果那样，不仅是"繁琐哲学"，而且必定"没用"。因此，既要研究构成的共性，更要研究创造的个性；既要研究潜在的"yes"和"no"，更要捕捉主宰一切的灵感。

面对中国传统音乐的日渐衰微，除了进行博物馆式的抢救和保存外，研究其中最具代表性的旋律遗产，继承与发展这一遗产，是当务之急。与此同时，中国现代音乐中的旋律正在发生急剧的变异，研究这种变异，研究它与传统的渊源关系及其可能出现或已然显露的发展趋势，或许更为重要。

（本文作者系中国音乐学院前任院长、中国音乐学院教授）

匡学飞

关于旋律研究的思考

1.大多数人听音乐的时候,最先注意到的一般大多是旋律;听过之后,留下印象最深的通常也是旋律;多数人讲某音乐作品好不好听,往往是指它的旋律好不好听,至少是首先指旋律好听与否,然后才指这首作品的其它一些方面。因此,是否可以说,旋律是人们在感受音乐时最先获得的信号,也是印象最深的信号,除非作品中原本没有旋律。

我们在分析一首音乐作品时,一般先从它的"主题材料"入手。看主题材料初始的呈示,后续的发展和最终的结局;看它们在作品整体进程中的相互关系;看它们如何在整体中先后构成句逗、段落、部分、阶段等细部、局部的结构;看这些细部局部结构又如何有序地连缀成一首作品的整体;看贯穿全程的主题材料体现出什么样的发展原则,使作品整体结构为什么样的曲式形态,以表达和表现出作品的特定内涵。而所谓"主题材料",通常就是指的旋律。

就一首单声部音乐作品而言,分析其主题材料——旋律,就是分析了整首作品,把握了其主题材料——旋律,也就基本上把握了整首作品。而就一首多声部音乐作品说来,分析主题材料——旋律,常常是分析对位、和声、曲式和织体层次的先导。因此,是否还可以说,旋律是人们在试图认识音乐时的第一道门户。

2.我们一般把音乐的构成因素或表现手段分解为旋律线(音

高、音程的横向连续)、节拍、速度、力度、音区、音域、音色、调性(调高与调式)、对位、和声、曲式、织体等,而旋律则可以说基本上是它们的综合。

旋律包含着旋律线(音高、音程的横向连续),在某音区、某音域、某调性上,呈某种节拍、速度、力度和音色行进;旋律本身即是织体的一种;旋律的全程自然地先后形成了从局部到整体的多级曲式结构;如果没有旋律,也无从构成对位;甚至一些旋律自身即含有对位现象,如"隐伏声部";一条单音声部的旋律虽说它自身并不能够构成实地的和声进行,但它能够以其丰富多样的"和声内涵"给予或明或暗的提示,我们正是寻找并根据这些"和声内涵"的提示来安排和声的;而且,在实地的和声序接里也还要讲究声部进行,对进行的各个声部都要求有不同程度的旋律性,他们各自都是一个旋律——虽然有主次、隐显、整缺之分。

当然,有时候一个单音声部的旋律确实显现出表现力的单薄和局限。但是,它对于自己尚未能直接做到的方面给予了种种提示却也是客观的事实。

正是因为旋律综合着音乐的多种构成因素和表现手段,所以在通常情况下旋律本身便可以表达和表现出音乐作品的基本内涵。

3.作为绝大多数音乐作品的主要形态标志——旋律,是串起古今中外各种音乐的绵延不断的主线。即使可以有没有旋律的音乐作品,即使近代现代有一些作曲家在他们的一些作品中不写进常规意义的旋律,但是旋律在音乐发展的历史进程中从来就不曾消失过。而且,即使是没有旋律的作品,其间也摆脱不了旋律的影响。

我国各族人民在音乐中对于旋律是极为重视的。几千年积淀下来的浩如烟海的民间音乐(包括民歌、戏曲、曲艺、民间器乐、歌

舞音乐)与宗教音乐、文人音乐和宫廷音乐等,旋律总是最重要的形态标志,占有绝对优势;近一个世纪以来我国作曲家们创作的大量音乐作品也无不是以其优秀的旋律作为最突出的特征而得以广泛流传。这既反映了几千年来我国各族人民特别重视旋律的审美传统,也展示了我国各族人民卓越的旋律天赋。它不仅昭示着我们不要——也不可能背弃自古至今这一优秀的审美传统,同时,也为我们今后的发展、创新和研究工作提供了无限丰富的旋律宝藏和根基。

4. 一个多世纪以来,我国音乐在变革、更新和发展。以激越、深沉、雄伟、秀丽的崭新声响和品格,出现和回荡在旷远的历史时空。它伴随着我们的苦难、觉醒、崛起、奋斗、曲折和胜利,几乎与历史的进程同步。而在这个过程中,逐渐传入我国的欧美苏俄等外国音乐,对我国原有音乐变革、更新和发展也起到了明显的助动作用。他们当中有的可以直接为我们所吸收,有的则可以从中广为借鉴,有利于我们自己进一步的思索和探寻。我国的多声部音乐在本世纪有了迅速的发展,不仅不断有优秀的作品问世,而且在和声、复调、曲式、配器等作曲技术理论建设方面,也都有较为丰富的成果。相比之下,对于旋律的研究虽然已经做了不少工作,但仍然明显滞后。从前,我们的作曲家能更自觉的从我国传统音乐的丰富旋律中吸取营养和借鉴外国旋律中的一些可取手法,优秀的旋律可以说比比皆是。然而一段时间以来,却感到要想听一段新的比较优秀的旋律,还很不容易。

重新并充分认识旋律在音乐中的主导性,认真继承我国音乐高度重视旋律的优秀传统,大力加强旋律写作实践,在已有工作的基础上把对于旋律的理论研究推向一个新的层面,正在逐渐成为广泛的共识和要求。

5. 像世间许多事物一样,旋律也总有它自身的运动法则和规

律。虽然要探求到这些法则和规律确非易事，但是经过艰苦的努力，总还是可以寻知和把握的，未必神秘。一代又一代众多的作曲者不断写出大量不同的新的优秀旋律就证明了这一点。

大量听赏并尽可能熟记多种优秀旋律，仍然是一件基础性的工作。只有在我们心中不断储存进古今中外民间的和专业创作的生动旋律（当然主要是我国自己的），领悟其奥妙，让它们在我们心中融合、消化，我们才有希望写出新的好旋律，才有可能作进一步的理论研究。丰富的书籍和音响资料，特别是近年各地相继出版的民歌、戏曲、曲艺、民间器乐、舞蹈等音乐集成，为我们的创作和研究提供了非常有利的条件。我们的研究和写作有如接过“集成”工作者们的接力棒继续向前奔跑。

6. 我国各地域、各民族、各乐种音乐的旋律极为丰富且各具特色，而各个历史时期专业作曲家们的创作风格也各相迥异。因此，我们的旋律研究工作一定会是非常复杂、非常艰巨的，而且也将是长期的。我们是否宜先从一些局部做起，先更多地注意到不同地区、不同民族、不同乐种、不同创作风格的特殊性——先把这些局部的特殊性搞清楚了，本身就具有很重要的现实指导意义。虽然我们现在大多可能只是在尽自己的一点点所知和努力就某一个小小的局部作一些研究积累，但也正是由于大家各在不同的方位，分别以不同民族、不同地域、不同乐种、不同创作风格的旋律为研究对象，就使我们的研究已经从整体上具有一定的全方位的态势，而经过我们的分头努力，加强交流，持之以恒，积以时日，将自然水到渠成，在一定的时候显露出“体系”之类的轮廓。

7. 我国各民族、各地域、各乐种的音乐旋律和各历史时期专业音乐创作的旋律，当会是我们最主要的研究对象。但是，我们也需要认真研究外国的优秀旋律（如果有一部分人分工专门研究外国的，也很好），因为外国优秀旋律中的一些手法和语汇可以直接被

我们所吸收(事实上我们已经在吸收),而有的则能给我们以间接的启发。

我们自己的丰富多彩的旋律,有着我们自己独特的神韵、形态、手法、规律,迥异于外国,亟待我们发现和整理。因此,我们在研究的过程中最重要的是如何从我们自己的实际情况出发去进行分析、归纳和理论抽象。虽然我们完全有必要借鉴国外的理论成果,但更须警惕不能有意无意用外国的理论范畴来硬套我们自己特有的实际。

8. 旋律,是活生生的。一条特定形态的旋律,表达和表现着特定的情感和形象。我们一方面要仔细分析旋律的形态技术构成,另一方面还要看到这种形态技术构成所表达和表现的"情感"与"形象"的内涵,以及技术构成是如何表达和表现其内涵的。我之所以想到这一点,是因为看到一些分析往往只重"形态技术构成",以至于有的作曲家还仅仅只以"形态技术构成"为满足,理论上可以说得头头是道,但音乐实在不好听。多数人听不懂。

9. 相当长一段时期以来,我们对于旋律的研究多散见于各有关的杂志、学报或教材之中,能否先把这些文章搜集起来,做个索引,有选择地编辑出一本《旋律研究文集》,或者是成套的《旋律论丛》。一方面是对以往工作的集中回顾和整理,另一方面也自然成为今后工作的直接参考和比照。甚至这类《文集》或《论丛》还可以续编一个时期,为日后旋律研究成果的进一步系统化和理论化作比较充分和实在的铺垫。

10. 在学院里学作曲要开设和声、复调、曲式和配器四门技术基础课程,通称"四大件"。一段时期以来,国外国内都在提出要再加一"大件",即"旋律"课,这确实非常必要。**有为数不少的作曲学生,"四大件"学得都不错,但就是写不好旋律,所以也就写不好离不了旋律的更完整的音乐作品。非常遗憾,也可惜了那学好的"四**

大件”。“旋律写作”作为与和声、复调、曲式和配器相平行的一门基础课程，笔者以为在注意系统性和理论性的同时，还宜及早注意它的实用性。因为以往的“四大件”，学生在学过之后往往还要经过一个相当长的时间才会运用。而且，又还可能在一个相当长的时间之内陷在里面出不来。这恐怕与这些课程的内容安排有关。如果我们能灵活一些，广泛一些，给学生以更丰富多样的实际提示，也许就能进一步激活和拓宽他们的创造性思维。**旋律理论研究的目的，总还是为了使作曲者能写出更优秀的旋律来。**

11. 就技术构成而言，旋律包含了多种因素和表现手段，是综合的形态。因此，旋律研究本身具有一定的综合性质。比如，可能同时带来和声、曲式结构方面的研究心得，那是很有意义的。

12. 音乐作品里，旋律有的比较完整，有的不那么完整，甚至零碎；有的旋律性较强，有的旋律性并不强，而有的干脆没有旋律，但都还是音乐作品。比如民间的纯打击乐联奏，其间并没有通常所指的旋律，但是非常动听。里面当然主要是丰富的节奏、力度、速度、音色等多方面的变化。然而仔细想来，其间还是有一点旋律意味。乐器的选择讲究“搭调”，追求各件乐器的“调门”（音高）高低的理想组合；此外，同一件乐器改变击奏部位或击奏方式，也常常带来一定的“音高变化”（虽然这些音高远不如一般的乐音音高精确）。由此，笔者想到，“旋律”这个概念的界定是不是可以放宽一些？

13. 内蒙古大学艺术学院学报《草原艺坛》自 1995 年以来开辟专栏发表旋律研究的文章，不仅直接推动了关于旋律相对集中的研究，而且把它提到了学科建设的高度，令人振奋和钦佩；经过紧张筹备的第一届旋律学学术研讨会的召开，将会为我国的旋律学学科建设立下厚重的奠基石，把我国关于旋律的学术研究推进到一个新的发展阶段。

（本文作者系武汉音乐学院前任副院长、武汉音乐学院教授）

沙汉昆

建立"旋律学"很有必要

我国的民族民间音乐，戏曲、曲艺音乐，基本上是单旋律的。群众对音乐的欣赏，往往习惯于听单声部的旋律，即使是欣赏多声部音乐，也更多欣赏旋律的价值。一个作品，若不认真推敲旋律，旋律站不住脚，这样的音乐作品，即使和声再严谨，对位与配器再奇妙，也难以为广大群众所接受。我们时常听到"群众没有好歌唱"的呼声，问题的症结在于不少歌曲缺少有魅力的美的旋律。因此，虽然歌曲多如牛毛，而真正具有生命力的、能在群众中广为传唱的，却寥寥无几。

我们音乐院校的作曲教学，对旋律这门学问，一直没有提到应有的地位来看待。其后果是，一些好的作品，特别是旋律优美动听、有感染力的乐曲或歌曲，往往更多的不是出于音乐院校科班出身的师生（包括毕业生）之手。即使是有些旋律写得好的，往往也不是我们教学的结果，而更多的是受社会的影响以及个人钻研的结果。难怪乎人们说，音乐院校的毕业生，一是当教师，一是在创作单位搞编编配配。为了培养技术全面的创作人才，我们应重视和加强旋律这门学科的研究，并把研究的成果充实到作曲教学中去。1979

年3月在成都召开的器乐创作会议提出音乐教学要有“五大件”，即除了和声、复调、配器、曲式这“四大件”以外，应加上“旋律学”这一件，这是很有道理和很有必要的。

旋律能不能成为一门学科？有人认为旋律是没法教的，会写旋律的人不教也会，不会写的人，学了也写不好；也有人认为许多大作曲家没有学过“旋律学”，照样进行创作，写出好听的旋律来，以此证明“旋律学”是不可能也没有必要建立的。这种情况与“和声”、“复调”等学科形成前的状况是一样的。音乐发展史告诉我们，多声音乐在欧洲已有一千多年的历史，而和声、复调等方面的理论著作，从拉莫（1683—1764）算起，也不过几百年的历史（近代和声是由十九世纪里曼和里姆斯基—科萨柯夫发展起来的）。在和声、复调等学科形成前，也许有人会说：“和声是没法教的，作曲家没有学过‘和声学’，不也照样写作多声音乐吗？”但是，音乐的实践已经证明，“和声学”不仅建立起来了，而且得到了巨大的发展。那么，既然作曲家能谱写出美妙的旋律，又为什么不能从中引出旋律学的理论呢？

诚然，“旋律”要成为一门学科，较之“和声”、“复调”等是要困难得多。旋律作为表现音乐内容的主要手段，在具体作品中确是千变万化的，并无一定的规格。各个时代、各个民族、各个作家的旋律风格和表现方法，有着很大的差别。同时，旋律与各种体裁、形式与音乐语言、民族风格的关系非常密切，主调音乐与复调音乐的旋律性格和表现手法，也不相同。因此，“旋律”要形成一门学科，也就特别困难。以往曾有不少人进行过研究，但至今还没有形成得到人们称许的一门学科，这也是事实。

但人们也承认创作旋律是有规律的，绝非杂乱无章。既然是有规律的，那么，在不断的总结、研究中，就有可能逐步建立起一门学科来，只是需要经过一段由精到细、由点到面、由片面到趋向较全

面的过程而已。从来都是实践在先，理论归纳在后，而一旦理论形成，又反过来指导实践。现在没有被发现或被条理化的东西，也不等于它就不存在，创作发展了，理论也将随之而发展。

保罗·兴德米特在《作曲技法》一书中有关旋律的论述，是很中肯和精辟的。他指出："作曲教学没有发展过旋律的理论，这是一个令人惊异的事实。""也许许多人以为旋律的形式太多种多样，无法把它总结成规律。然而他们应该看到大师们的旋律解决不是不顾韵律和条理构成的。事在人为，不管它设想的变化再多，不管它似乎包含着多少人的智力所不可企及的东西，但一个严密的观察者也必定能揭示出它的秘密来的。既然能把那样无比纷繁和暧昧的和声现象归纳成少数几条规则，为什么旋律就不能分析呢？"他还鼓励人们对旋律进行钻研，他说："我们这样做，那就将在作曲这个领域中为结束这种无规律状态而做出贡献，并且还为澄清蒙在旋律问题上的迷雾而做出贡献。""当旋律结构的基本规律一旦像简单的和声进行实践那样为人们所知的时候，那就会更正确地评价新的和风格陌生的旋律了。"

如果我们真的能把旋律的奥秘揭示出来，并用以指导或启发人们的创作实践，那就为结束群众没歌唱的现象而作出贡献，对于提高我们的创作水平也将有好处。善于创作的人，可能因此而扩展自己的手法，进而寻求更为独创的旋律风格。而对于那些带有一定盲目性的初学者来说，确实可以帮助他们理一理章法，学会写漂亮的文章。

"旋律学"作为一门学科而引起广大音乐工作者的重视，这个时候的到来将不会太远了，西方的音乐家早已在为此摇旗呐喊，我们要提高整个中华民族的音乐水平，理应更加热忱、更加积极地为"旋律学"的建立而奋发努力！

（本文作者系上海音乐学院教授）

杜兆植

被忽视了的精灵——旋律

（摘　录）

音乐构成的基础是旋律，人类音乐史基本上是一个旋律史，多声部写作的基础仍然是以旋律为基点。旋律的写作与教学规律研究、规划，目前还有许多的难点，容易被忽略。

我们应该重视旋律研究与教学。理由是：

1. 旋律是最为听众所感知的部分。

2. 音乐作品中的各种技法都与旋律的写作分不开。

3. 对音乐的感悟，技术的掌握，其关键仍是对旋律的把握。

旋律被忽视的原因：

1. 过于忽视多声部的写作技术，对旋律作用片面的夸大，反造成错觉，引起负面作用，以为旋律写作十分容易，不需要认真学习，锻炼。

2. 过于强调歌曲的政治宣传作用，把歌词看得更重要，连旋律的优劣也忽略了。

3. 对旋律片面狭隘的理解，以为只有声乐化的旋律才是旋律，而忽略了旋律的广泛、丰富性。

4.旋律仅仅看作是音符横向组织的技法，忽视旋律的内涵、风格、文化的品位等等。

写作旋律的基本功，表现为两个方面：

一是技法的基本功，即旋律的句法、音程与节奏的变化发展，调式、调性的特点，各种不同器乐写作的掌握，民族风格体现等。这是需要一整套规律性的方法，可以使学生经过训练达到掌握。

二是旋律的写作，又关乎作曲者的全面修养的体现，反映着作曲者对民族音乐的理解程度，掌握的深度，对世界音乐文化的理解程度，掌握的深度，以及作者的文化修养与人格的力量。一个无知的人，一个卑琐的人，是不会在音乐上发挥出光彩的，在音乐史上，更加体现出这一点。流行音乐的媚俗和品位不高，首先也体现在旋律形态上。因此写作旋律的基本功，其根基仍然是在做人上。

（本文作者系内蒙古艺术学院一级作曲）

龚荣光

旋律的定义与本源

（摘　录）

尽管旋律学还没建成独立的学科，但总结出相对普遍可循的规律是可能的和必要的。只是这种可能常常跟不上作曲家们的创造精神和那种求异性、独创性、灵感性的更新速度。由此造成了旋律学理论体系的建设，比其它门类更滞后，同时，难度更大，遗憾更多。但在音乐世界里那么多优美动听的旋律，以及作家们的天才创造精神，又显出建立旋律学的工程意义之重大。

旋律的定义：旋律是乐意单声性的有序运动。

旋律中乐音的有序关系，是指乐音体系中的科学的有序性。

旋律有它特有的材料和自身的有序性。旋律是以单声性的一个声部的动态进行传给人们的。

旋律是随历史的发展而发展，随科技的兴盛而兴盛。两个以上的单一声部在同步同向的运动中，构成的纵向有序关系——就是旋律和声学。两个以上的单一声部分步分向运动的横向有序关系——就是旋律的对位学。旋律有序的整体运动中起、承、转、合功能，又还是曲式学侧重研究的学问。旋律以上这些纵横交错的有序的立体关系——就是织体。由此可以看出和声学、对位学、配器学、曲式学……都是在旋律这一乐音体系中，单声性的有序运动的基

础上衍生、出新、发展独立起来的。

旋律在音乐中具有始祖性、主导性、重要性。有人曾比喻说："旋律是音乐的灵魂"，也有人曾比喻说："王冠是音乐的主题、核心，音调就是王冠上的那颗珍珠。"**这些比喻时时刻刻激励着、提示着那些头脑清醒、见解独到和信念坚定的作曲家，写出了时代的、永存的、精典的旋律之作。这些比喻，也提醒另一些作曲家，在当今世界上形形色色音乐思潮的冲撞下，千万不要误入崇尚怪诞、玩技巧、背离传统、炫耀先锋的歧途。**

旋律是我们音乐的生命之根，它深深扎在不同时代的生活土壤里，才有挺拔健美的枝干，繁茂又美丽的花叶，甜美又丰硕的果实。违叛生命之根，必将走向死亡。

音乐起源之初，最能体现音乐形态的只有旋律。它是伴随音乐的起源而诞生的。

人类语言是人表达情意的高级信号，是旋律产生的本源。

声调的如此多样，表情达意的音调更加丰富多彩。无穷的音调存储、孕育着一种新的形态事物即将诞生——那就是音乐中的旋律。

语言音调是语言节奏的声调和表情的情调的融合。相同的语言，而声调情调的改变，表达感情的意义也不一样了，显现了语言音调，可以脱离语言文字而独立存在的可能性，其表情性有独立的特质。恰是产生旋律胚胎的活跃因子。

从语言音调升华成完善的旋律，另一质的飞跃中，声学和律学的发明与确立，起到决定性的推动作用，促进了音乐艺术全面的多方位的发展。曲与歌的可分离性，正是旋律独立主体的即将产生，移植后乐器类的反复演奏实践，又创新了原曲调的变形、变体、变奏，形成了独立的器乐类旋律。

（本文作者系沈阳音乐学院副教授）

铁　英

关于旋律学学科建设的几点想法

这是一个充满争论的领域。

近百年来，对于音乐形态中旋律的研究剖析、写作教学等，从理论到实践始终都在争辨，“可教”与“不可教”两种截然不同的对立观点，实际上已延伸为“可研”与“不可研”之争，因对立而延迟了理论建设。

客观上看，人类文化的演进，音乐创作多元的纷呈，实际上并没有从根本上动摇旋律这一音乐要素在音乐表现中的地位及其功能。恰好相反，由于缺乏此学科的深层研讨及科学的传承，使得今日这一领域的写作缺少时代精品。

建设的目的显然是双重的：

（一）要建设科学的、系统的、便于操作的学科理论，并应用这一理论进行多维性研究分析，指导教学，完成科学的传承。

（二）学科建设深度发展的成果，可形成音乐理论作曲技术范畴的充实与完善。

粗略观察就不难发现，在我国，旋律学的发展建设多少年来一

直处于缺少组织的浅散状况。

众多版本的和声学、复调学、曲式学甚至管弦乐法等作曲技术理论书籍中，都曾根据需要提出了旋律的写作问题，但又都不作为主要研究方向，而是“点到为止”；而有关旋律方面的著作又都是只从某个单一领域(以歌曲写作为多)入手，只侧重研究单基范畴，其理论涵盖是比较分散的。

究其浅散的原因，是否有以下三方面：

1.认为旋律的学习创作完全依赖于个人天赋素质，不能靠教授而得，因此对这方面的理论不必深研。

2.缺少有组织、有目的的研究，各自为政的孤军奋战较多，只解决单方面疑难。

3.因为旋律学的理论含量不容易界定，研究的难度很大，不容易搞清楚不如不做，知难而退。

时至今日，该是达到共识的时候了。本文对旋律学的建设谈几点想法，就教于同行专家与先行学者。

一、旋律学的理论界定

现今有关著作及辞典类工具书里，对旋律都是从其在音乐中的表现形态及其功能作用两方面给予定义的。那么，分析研究旋律的理论即旋律学，应有多少理论含量才能适应此学科的研究之用，往往取决于此学科建设之前的理论界定。然而事实上这个范围是不容易划出的。我们通常接受的教育认为，作曲技术理论是和声、曲式、复调、配器四大件。因为旋律写作的训练总是根据不同学生的情况，可有可无地放在作曲主课老师的课里，且不占有很多的授课比重，有的甚至就不讲了。总是期待着学生能自己去感悟天籁、无师自成。

有些老师列举优秀的民族民间音乐(民歌、戏曲……)为实例，

来说明这些经典便是像自然界里的许多物种一样，并不是人类种植培养的，而是自然生长的，是自然界生态平衡的产物。

优秀的民族民间音乐在人类发展的历史长河中，是经过多少代人在“自然”的传承中完成了学习、练习、修补、定型，再传递、再修改的过程，今天我们读到听到的精品是几代人学习社会的结晶。没有学习就没有传承，学习是肯定的。不是自然产生的更应给予肯定。只是这样的学习方法较原始，花费的时间较长。

今天，时代不允许我们以陈旧的方法来对待一门学科了。学生们可以通过对和声、复调等理论的学习进行技术性的训练，来获得应有的思维参照法，固然好的旋律的确不是理论学习与技术训练的直接成果，但取消这样的学习训练，依赖学习者自然产生真知，那也是伪科学。好作品的产生必是在取得良好的科学思维方法后经过多次提炼才能获得。靠“自然生态平衡”来维持某个学科的发展，不是应有的态度做法。旋律学应该列入作曲理论技术范畴，是历史事实与时代趋势已证明了的。

从上面几个角度来看，研究音乐语言横向动态的科学组织方法，是旋律学的主要研究方向。对旋律学的理论界定，是否可以归属为音乐语言理论技术类横向语态科的范畴?

二、学科建设的框架结构

我一直认为，旋律学的研究比其它音乐理论难度更高。这个学科框架结构的划定，要想基本上能够满足研究之用，理论含量应是充足的，周边应是宽泛的，是多于其它学科的。技术训练的范畴划定的，应以扎实严格，宽厚兼顾为思想基础，是否可以从以下几个方面着手，先建立结构框架，再填充细部：

1. 旋律发展简史

现有的中外音乐发展史中，关于旋律的发展讲述不多，缺少应

有的专门研究成果，应补足这一缺陷，提供直接的参照。

2. 音程表现力的认识与应用

旋律的产生绝不能排除不同音程的连续运动。可以直观地看到，旋律的线性形态，平直起伏，都来自对音程的有目的应用。研究音程并不只是乐理中的问题，应该通过分析不同音程所能产生的不同情感力、表现力、生命力，来为使用音乐语言的艺术表现提供有用的词汇。

3. 调式调性的功能

调式调性在曲调的组织过程中，有着不容忽视的聚合力。同时，不同的调式，各民族惯用的调式，又是进行文化鉴别的重要依据。色彩、功能、调式变音、离调、转调等依赖调式调性理论而应用的作曲技法，常常为旋律带来迷人的神秘面纱。调式的不同结构有时就是旋律民族化的潜质所在。

4. 节奏节拍在旋律运动中的作用

节拍节奏是音乐运动的内在驱动力，是维持音乐运动秩序的决定性因素。不同的节奏形态又是塑造不同音乐形象的必要手段。研究节拍节奏，实际上就是研究如何有效地、科学地控制音乐运动的秩序。

5. 速度力度对旋律的影响

速度与力度是人类情感的基本因素，不同文化，不同语言的民族在情感表达的变化上，突出地表现为速度与力度的变化，几乎是一致的。情绪急躁，语言的速度就加快；心情激荡，语言的力度自然加强，研究音乐语言，速度与力度是不能回避的。

6. 旋律写作中音色的能量作用及制约

音色，是声音的一种特性。音色的变化能够引发音乐语言性质的改变。现代音乐的写作中，有许多作曲大师特别着力于音色的开发使用，从而产生并推动了“音色写法”，使得音乐语言更加丰富。

7. 旋律的句法与结构控制逻辑

旋律的句法应主要研究如何用音乐语文的分句法，来控制乐曲的结构章法，是有逻辑规律可循的。其规律中的变化手法，还应包括旋律的发展手法，不同音区对旋律句法构造及发展上的影响，以及不同的旋律形态的表现作用。

8. 不同体裁的旋律特点

这里应主要研究声乐、器乐、戏曲、通俗四大类音乐的旋律写法及其特点。实践中已得到证实，体裁对旋律的写作同样具有一定影响与制约作用。

9. 语言对旋律写作的影响

语言与音乐的内在联系是已被证明了的。通过对语言的分析来剖析旋律运动中受到语言影响的因素，并巧妙地加以应用是有必要的。

10. 民族化旋律的写作特点

重点放在对我国各民族音乐的分析上。不同民族使用的音乐语言各有差异，研究分析这种特性，对写作有着极其重要的作用。

11. 旋律风格形成的必要因素

主要研究民族文化、审美心理、自然地貌、风土人情……对旋律风格的形成所产生的影响。可以通过分析研究名曲名作来进行比较。

以上几点想法仅供参考。任何一门学科，都是伴随着时间的推移而不断更新完善发展的。更重要的是应该及早结束这种靠自然传承来发展延续的局面。我们面临的境况是否能让自己及下一代人，不继续在这一领域困惑下去？

（本文作者系内蒙古艺术学院作曲系副教授、副院长）

韩钟恩

音响媒体被极度关注之后，旋律的当下处境以及选择

（摘　录）

旋律，作为音响结构形态的一种综合元素，无疑，在传统的论域中，被排除在音高、音长、音强、音色四大元素之外。但是，恰恰又把这些单一元素包容在内。

进一步，之所以足以综合，则其线条，而且是有曲折性、张弛性的线条，作为旋律结构形态的主导逻辑。况且，不仅作者关注，并为广大受众群所直观面对。

“音响媒体被极度关注之后”，已然有一个隐型的潜在答案在：我们正处在旋律萎缩至极的状态，并且，作为一个存在，又与二十世纪新音乐，及其大量实验作品，有着密切的关系。或者说，这种存在本身，就是一个不容回避的背景。

所谓“音响媒体被极度关注之后”，就是当下音乐面临一个“无旋律”“无曲调”“无主题”处境，或者说，再度进入“自然声音”的“无差别”境界。

仅以在中国近十余年曾经十分激进的实验音乐创作而言，之所以其一部分作品得以国际化，一个突出的前提是，不仅在以前的

基础上，有较大幅度和较大面积的开拓与创新，何况，毕竟或多或少带上了中国的烙印，或者说，经过了中国化的处理，尤其在技法方面。比如：在音列组合形式的多样与变异方面，将十二音技术作五声性的处理；在鲜明的旋律格调方面，运用地方戏曲的腔调作为底色，运用方言的声调控制横向线条；在新音色的开掘和灵活多样的表演组合方面，则不乏有传统乐种样式的汲取，等等。

除此之外，一个值得注意的现象是，处于专业音乐文化圈的当事人，与以往不同，不再拒绝参与大众音乐的创作或者制作，尤其，从中汲取更为丰富多样的音响经验，在广泛运用电声实验手段，或者，直接通过对音响制品录制过程的监制，以实现构思与实验、创作与制作的合一，同时，在声乐方式的器乐化处理、器乐曲体形式对声乐结构的框架等等方面，也有不少有意义的尝试。

曲调行为的长短与损益

显然，通过旋律来结构，并作为整体音响构成方式的一个重要依据，在中国音乐创作中十分常见，可称之为“曲调行为”。尤其，在从事民族乐器演奏和指挥的那部分人士当中，十分普遍，几乎占据相当多数。无论是出于专业熏陶的缘故，还是职业性质使然，文化传统的“感动”，不可忽视。

其特点，除了顺畅自然、易于跟随之外，当然，也不乏上下传递、展转相承、通达连贯、蜿蜒不绝的特点。至于一部分人士长于这样的创作构思，不仅出于对相关乐器、乐队和乐种的熟悉，而且，在某种程度上，也反映出经过专业化、职业性之后的一种文化自觉。

但也必须看到问题的存在。毋庸讳言，近年来这样的“曲调行为”又常常和属西洋方式的管弦乐队“交响行为”复合一起。作为一种“焊接”，除了因复合一起，对音响空间有很大的扩展外，有时则几乎因过于坚固，其接缝不裂倒伤及本体。具体而言，如果说，中西

乐器在音响上的差异，作为一个可转换成“积极意义”的距离空间，尚可通过不同演奏者(群体)的相互协调或经过一定的磨合加以衔接和弥补的话，那么，结构方式乃至器乐思维上的逻辑，则就是一个难以方便解决的尖端问题了。仅仅直觉，关键似乎并不在于不同风格的隔阂，而在于音响结构本身，以及由此派生的各种矛盾。

比如，以单独中国民族乐器与西洋管弦乐队的结合为例，一方面依靠旋律结构原则，并采用曲调连缀的手法，另一方面则是西洋管弦乐队的背景铺垫，尤其在经过专业化的配器处理之后，乐队音响在纵向结构上得以立体丰满的同时，是否难以避免在横向上零散断续(这显然与西洋管弦乐队长于个别因素展开的特点相应)的遭遇？几度现场临响，都给我造成如此印象：当独奏民族乐器担当主体并不断展衍旋律的时候，西洋管弦乐队往往处于“被动跟随”的尴尬或“故意背景”的做作；而当西洋管弦乐队处于展开以求高潮的时候，则独奏乐器的“附和”更显得有些“短路”，面对管弦乐队的大线条交叉与大板块错落，以及长时段的持续不断，似有难以招架的感觉(不仅难以支撑必要的长度，而且，在音量对峙与音色对比上，也有抗衡力度的欠缺，再加上整体弹性幅度的局限，更有勉为其难的苦衷)，甚至，连该有的“招数”也所剩无几，简直有多余之感。

再有，独奏乐器华彩乐段的处理，显然，中国民族乐器有可炫技之长，但有些炫技对其乐器本身音响结构的扩张或延长，并非完全合适，尤其，当它在力度、织体等方面有所局限的时候，愈益增多或强化的华彩段落，不仅无益，反而有损。

旋律形态的“外音响”意义

所谓“外音响”意义，主要指认：似乎在音响之外可能包含或者引发的意义，但实际上又恰恰在音响之中。

电影《辛德勒名单》的音乐。很显然，在这部电影当中，音乐已不是一种单纯的音响背景，而实实在在起到了一种极具结构能量的作用，不仅有效地调动着人的情绪，甚至，还赋予一种更为深层而长远的“文化叙事”。此音乐，除了大量使用小提琴、单簧管等特具孤独感伤的音色外，一个比较突出的特点是：其结构形态本身就有特定的意义在。以主题曲曲调为例，谁也不会否认，这是一首动情之作，进一步仔细感觉或者辨认，又会发现，这样的旋律走向是非同寻常的，或者说，旋律线条本身，就有一种十分明显的“扭曲”状态，尤其是紧接两个较大幅度的音级跳进：以一个音级作为轴动支点，向下一个小六度，接着向下一个小七度，中间，既没有间隙，又没有过渡性的预备，一下子把整个曲调的音程扩张成九度。

当然，作为器乐旋律，不同于声乐旋律，其走向可有更加宽阔的余地，但如此的“扭曲”，确实是不多见的。虽然，无法考证，这个曲调是否有来自犹太种族的“文化血缘”，其实，已无关紧要。因为，此音响结构本身，就足以向人暗示一种个性识别。诚然，不能简单甚至庸俗地把曲调的“扭曲”形态与犹太民族的苦难历史进行对应。但至少，在这部情节十分明确的影片当中，用这样的音乐，谁也不会有“隔阂”的感觉，尤其，通过同为犹太籍著名小提琴家帕尔曼的“合式”诠释，简直有一种“体贴无微”之感。不仅仅一种主观感受上的“舒服”，无关其存在样态是否有相应的归属，而且，是实实在在的“得体”。因此，又“合适”，有特定的归属，又“合式”，从里到外的“到位”。

卡尔·马克思在其晚年《人类学——民族学笔记》中，批注了这样一段话：借更改名称以改变事物，乃是人类天赋的诡辩法，当实际的利益十分冲动时，就寻找一个缝隙以便在传统的范围以内打破传统！

诚然，传统是严肃的，不可随意更改，但是，从另一种意义而

言，传统又是宽容的，并可无偿赐予，虽然，仅仅是些许前提条件，或者一个基础，余下者，自靠来者创造，但毕竟"慷慨"提供可"摹"/可"反"之本，对继承者如此，对反叛者亦然。于是，就此而言，处于传统之中，严格意义上的"原创"(即"首创)是不存在的，而"安全与否"和"有限开发"的实际保障，其实，就是由马克思所投注的那份保险：在传统的范围以内打破传统。或者，用中国人自己的说法，叫做"移步不换形"(梅兰芳)，虽然，分别出自思想大师和艺术大师之口，其实，传统就是这样。

无疑，不管是对声音的无穷探索，还是直接面对音响本身，其底线或者根本，只能是"人与人相关"。因为，音乐是人文化了的原初音响，作为特别的叙事/抒情，是对总体人类音响所进行的"第一次命名"，因而，也是人类对声音有所需求的一种"最后方式"。

音响媒体被极度关注之后，人文是否失踪？

也就是说，无论在施众结构或者在受众结构当中，音响媒体由边缘地带位移至轴心地带，并担当主体角色时，其合理性甚至合法性何以体现？进而，传统的踪迹果然迷失？

无疑，这一系列提问，都是在经历了一场由技术元素引发的人文颠覆之后。

然而，即使如此，有一张"底牌"至今依然还在，并未翻开，这就是——音乐是人的创造/音乐是人创造的。

如果，以扩张了的"知识型"，或者铺张着的"科学理性"，来涵括一个总体的人类进程，那么很显然，除此之外，还应有：处于感性界域之中，并与之相适应感受方式；处于知性界域之中，并与之相适应的体验方式；处于灵性界域之中，并与之相适应的觉悟方式。而"处于理性界域之中，并与之相适应的认知方式"，只是其中的一种，并由感受方式、体验方式转换而来，再向觉悟方式转换而去，以至形成一个人本结构系统的完形，从而，"人文化"的全面发展机

制。而在我的心目当中，至少，“生态文化”理应是这样一种方式：足以引发精神灵魂空间的共振，以弥补物质功利时间的中断。

作为“重返完形人本结构系统”的一个重要步骤，“知识安全”不失为一个策略。

无疑，“知识安全”由“知识经济”杜撰而来。进而，通过“知识架构”，也必然关涉其产权并安全。尤其，处在一种新人文意识形态之下：官方意志形态，大众意象形态，知识分子意义形态。

之所以提出“知识安全”问题，目的旨在——

一、坚固知识产权的归属，充分重视在人文生态中，个体性与私有化作为一种合理存在；

二、遏制知识垄断的蔓延，通过对人文资源的共同享受与共同开发；

三、防范知识霸权的威胁，祛除理性格式化的大面积覆盖；

四、加速知识结构的更新，及时剔除陈旧老化顽渍，以及排斥其他的惯性，防止重复建树并人文资源的无谓浪费；

五、推进知识整合的完形，促进人本结构系统的良性循环。

如果说，人类停止进化的一个前提，是过于封闭自己，并过度安全保险，那么，知识安全必然关涉“知识间性”及其互向关系。对传统和国际的过度依赖，则个人知识极不安全。于是，最后整合的意义何在：传统，价值，文明，文化？无理僭越或者无法僭妄，结果，只能是肢解主体。

于是，感性作为最初的人本驱动，同样，是知识安全的必要保障。

（本文作者系中国艺术研究院音乐研究所副研究员）

薛艺兵

旋律学建设的一些理论思考

一、“旋律”的概念及其构成因素

现代汉语中的“旋律”是个外来词汇，对应于英文中的“melody”。英文 melody 是指曲调。该词源于古希腊语中由“诗律”与“歌曲”合并而成的一个词——melos，“melos”在中世纪拉丁文中写作“melodia”，英文 melody 即由 melodia 演变而来。

作为一般概念，“旋律”一词在《现代汉语词典》中解释为：“声音经过艺术构思而形成的有组织、有节奏的和谐运动。”

作为音乐术语，“旋律”是“曲调”的同义词。“曲调”在《中国大百科全书音乐舞蹈卷》中的解释是：“建立在一定的调式和节拍的基础上，按一定的音高、时值和音量构成的、具有逻辑因素的单声部进行。亦称旋律。……”

该定义将旋律规定为“单声部进行”，显然是为了和多声部的复调与和声相区别。但是应该明确：在复调与和声的多声部进行中，旋律同样是其中的主导因素。复调音乐是多个旋律声部的同时进行；主调音乐的和声正是为加强、衬托主旋律而存在的。

人们在给旋律下定义时一般都注意到构成旋律的两个基本要素：即曲调线和节奏。所谓“曲调线”，实际上就是不同音高的一组音相继出现而形成的音高起伏感。所谓“节奏”，实际上就是声音按不同时值和强弱相继出现而组成的节拍感和律动感。毫无疑问，曲调线和节奏是构成旋律的两种要素，但是，二者哪种更重要？或者是否缺一不可呢？恩斯特·托赫在《旋律学》一书中，虽然也肯定了“音高和节奏对旋律构成来说是同样重要的”，但他还是强调了其中节奏的重要性。他说：“音高线是苍白如蜡的图像，节奏使它有了生命，节奏使它有了灵魂。……一条旋律，如果没有节奏就很难或者根本不能成为旋律，相反，经验说明，单单节奏在许多情况下就能足以成为旋律。当我在桌子上尽可能精确地敲击出下列节奏时，（谱例略）人们会很容易地感觉到其中蕴藏着的旋律。由此可知，节奏是旋律的灵魂。”①

《新格罗夫音乐与音乐家词典》在给“旋律”下定义时也注意到节奏的独立意义，认为：“在某些民族文化中，节奏因素可能总是优于旋律的表现，如非洲部分地区常用无固定音高的打击乐音响来充当语义通讯或指挥习俗性的身体运动（包括日常工作的某些动作或仪式舞蹈）。”②

的确如此，节奏必然伴随着一定的音响而存在。仅仅由打击乐器奏出的节奏音响，虽然没有通常所说的“乐音”的固定音高，但不能否认它有“噪音”的固定音高。而且，无论是传统的还是创作的纯打击乐的音乐，一般都是由多种打击乐器组合演奏的能够产生不同音高和音色感觉的节奏音响，其中除了节奏因素外，同时也产生音高起伏感，这和由乐音构成的音高起伏感没有本质的区别。无论从声学物理现象或从不同民族的传统听觉习惯来衡量，乐音和噪音之间本来就是一个相对值和相对概念。既然如此，纯打击乐器的音乐是否也应该被纳入“旋律”的范围，这也是值得

我们思考的一个新问题。

旋律的变化是无限的，但旋律的构成并不是无序的，而是在一定的秩序中表现着无限的变化和无穷的美感。曲式就是旋律发展的一种秩序，一种结构形式。正如语言的表述有字词、句子、段落、篇章一样，旋律的表达不可能浑然一片，也必须有自身的结构形式，有乐节、乐句、乐段、乐章等不同的结构层次。无论是一支简单的民歌曲调，或是一首复杂的奏鸣曲旋律，都有各自的曲式结构。可以说，曲式是旋律进行中将音调和节奏组织成有序形式的结构框架。因此，曲式无疑也是构成旋律的重要因素。

曲调线、节奏、曲式是旋律构成因素中能被直接感受到的因素，此外还有音色、音量、速度和音乐的体裁形式（如声乐、器乐、民歌、戏曲、管弦乐）等，也都是能被直接感受到的旋律构成因素，这些直接表现为旋律音响的外在因素，可称之为旋律的“表现因素”。

除了直感的表现因素外，还有一些是不能被直接感受但实际上隐含于旋律之中的内在因素，如音律、音阶、调高、调式。这些因素虽不易于直接感受和观察，但它们的确是按一定的自然法则或数理逻辑制约着旋律的音体系和音组织，发挥着内在的逻辑作用，所以可称之为旋律的“逻辑因素”。

旋律的“表现因素”和“逻辑因素”均属于音乐型态范畴，是旋律自身的构成因素。然而，作为人类文化现象的旋律，它不可能脱离社会文化环境和人类音乐行为而抽象地存在。同时，每种文化环境都是特定的，每种音乐行为都是具体的；任何一首旋律的产生、传播及其审美效应和社会评价，都与特定的文化和具体的主体密切相关；特定文化及其文化传统既为旋律的产生提供了背景和依托，也规定和约束着主体的音乐行为进而影响和制约着旋律的型态样式和艺术手法。《新格罗夫音乐与音乐家词典》之所

以将“旋律”首先定义为：“根据特定的文化规约（given cultural conventions and constraints），按音乐节奏排列起来的一系列有固定音高的声音。”③说明已经注意到文化环境实际上对旋律存在着不可避免的影响、规定和制约。

人类文化都是特定的文化，都是与具体民族具体的生存环境密切关联的具体的文化和传统，不存在抽象的和“一般”的文化。正因为如此，旋律的形成必然受到特定文化的规约；旋律的存在必然依赖于特定的文化；所以，特定文化的特定规约应该作为旋律构成的外部因素看待，它是相对于旋律的音乐“型态”（该词指有型之态）而言的旋律的文化“形态”（该词指无形之态），亦可称之为旋律存在的“文化因素”。这种“文化因素”虽然可能会与构成旋律的“表现因素”和“逻辑因素”没有明显的对应关系，但它们之间的确存在着错综复杂的因果联系，文化因素不仅为旋律的社会存在提供了必不可少的外部条件，同时也像空气和水分一样渗透在旋律型态的自身机制中。

总而言之，“旋律”，就其音乐形态而言，并不是我们抽象出来的只有音高和节奏的一种空洞概念，更不是我们用笔写在纸上的一些音符曲线，而是包含着音高、音色、音量、节奏、速度、结构等直感性“表现因素”和音律、音阶、调高、调式等非直感“逻辑因素”在内的音响的统一体，它包含了除不同音高纵向组合形式（即复调、和声的纵向关系）以外的几乎所有的音乐构成因素；就其文化形态而言，旋律的产生、存在，旋律的类型、样式，旋律的风格特点和美学特征，都不可避免地受到特定群体、特定生境、特定文化传统的影响和制衡，从而给旋律注入各种外显的和隐含的“文化因素”；旋律的“表现因素”和“逻辑因素”主要体现旋律的技艺特点，旋律的“文化因素”则主要体现旋律的人文特征，这三种因素不可分离，共同构成了一个丰富而复杂的

“旋律”概念。

二、旋律研究及其学科归属

“旋律是音乐的灵魂”，人们对这种说法似乎没有什么异议（个别异端学说或极端流派除外）。可是，西洋作曲理论“四大件”中有和声学、对位法、曲式学、配器法，唯独缺少旋律学。旋律的研究能不能成为一门系统的学科并堂而皇之地走进课堂？这是一个很早就引起人们重视但至今仍有疑虑的问题。

其实，自19世纪以来，西方人在建设作曲理论“四大件”的同时，对旋律的探讨也没有中断过，一些著名音乐理论家如里曼（Riemann，1849—1919）、布斯勒（Busssler，1838—1901）等人，都涉猎了旋律构成的理论问题。仅中国已经翻译出版的此类著作就有：美国音乐理论家盖丘斯（Percy Goetschius，1853—1943）的《曲调作法》、奥地利作曲家恩斯特·托赫（Ernst Toch，1887—1964）的《旋律学》（1923年出版，中译本人民音乐出版社1984年出版）、前苏联音乐学家鲍里斯·阿萨菲耶夫的《音调论》（1947年出版，中译本人民音乐出版社1995年出版）和玛采尔的《论旋律》（1952年出版，中译本人民音乐出版社1958年出版）以及匈牙利音乐学家萨波奇·本采（Bence Szabolcsi）的《旋律史》（1950年出版，中译本人民音乐出版社1980年出版）等。中国音乐院校也编写了不少“歌曲作法”之类的教材。尽管如此，从西方到中国的音乐院校中，至今还没有一本可与成熟的“四大件”理论并驾齐驱的旋律学教材问世，作曲技术理论中仍然没有旋律学的一席之地。旋律的创作，依然游离于理论规范之外，基本上是凭借个人感觉的一种经验活动。

既然旋律是音乐的灵魂，为什么西方人不去发展旋律学，却让其它“四大件”抢占了作曲理论阵地，旋律理论反而被挤出圈

外?

在寻找其中的原因之前，首先需要明确的是：对位法、和声学、曲式学、配器法之类的著作和教科书，都是以欧洲17世纪以来复调音乐和主调音乐多声体系为蓝本的作曲技术理论，是对欧洲一段时期内（主要是18世纪中叶至20世纪初）专业艺术音乐创作经验的总结和归纳。多声音乐体系创作中需要遵守的声学原理是声部间的纵向关系和谐度问题，于是，复调的对位规则以及和弦的排列、续进原则便成为这一时期创作与理论关注的焦点，从而促进了对位法与和声学理论的形成。此外，随着古典乐曲式的日益复杂化和管弦乐队的不断丰富和发展，无疑也促进了曲式学和配器法的理论建设。实际上，对位法就是复调的法则化；和声学就是和弦的规则化；曲式学就是结构的程式化。当复调、和声、曲式都被“规范”起来以来，或许由于旋律本身难于“规范”，因此反而获得了更大的自由，所以才没能发展出像样的旋律学来。总之，当人们不再陶醉于辉煌的多声音乐复杂组合而意识到应当建立旋律学时，主调音乐的盛世已过，西方音乐经过古典时期、浪漫时期等阶段跨进了20世纪，从瓦格纳开始，经过德彪西到勋伯格，旋律的观念一直在变化中，旋律不是被复杂的和声淡化就是被绚丽的配器淹没，最后到完全抛弃调性和变为数理游戏。在这种情况下，与主调音乐时期大小调体系相适应的旋律技术理论就只能不成系统地徘徊在“四大件”之外了。

毫无疑问，现有的西方音乐“四大件”理论存在着地域范围和时间范围的局限性。因为这些理论只是对欧洲一段时期内专业音乐创作实践的总结和归纳，所以它既不适合欧洲早期单声音乐（如古希腊音乐、格里高利圣咏及吟唱诗人、恋诗歌手歌曲等），也不适合20世纪以来的欧洲现代派音乐，更不适合世界其它地区各国各民族的传统音乐。这些理论本来并不具有时间上的永恒价值

和空间上的普遍意义，也不是全世界音乐创作都必须遵循的“通用语言”，只是由于近百年来西方文化全球化的强势影响，这些理论才被许多非西方国家当作“科学”或“真理”来接受。

其实，“欧洲音乐中心论”早已随着人类学和民族音乐学的发展被西方许多学者自己所否定。今天，我们已经认识到欧洲18世纪以来的专业艺术音乐并不是人类音乐的样板，各民族都有自己的音乐，各民族的音乐都有不可取代的文化价值和审美价值。

实际上，除了西洋作曲理论之外，非西方世界各国各民族都有自己的旋律研究或旋律学理论。因为世界上大多数民族的传统音乐都是单声音乐，在这类音乐中，旋律是音乐思维和音乐表现的主要手段，因而对旋律的研究也就成为民族音乐研究的主要内容。从这种意义上讲，各国各民族传统音乐的形态学研究，其实主要就是旋律的研究。就我国以往的民族民间音乐研究而言，凡涉及到音乐形态本身，无论是民歌、说唱、戏曲、器乐，就必然要对它们的旋律形态进行研究，以往的大部分研究成果，基本上都属于旋律研究的范畴。

当然，任何一种值得研究的事物都可以成为一个研究领域，但并非任何一个研究领域都可以成为一门学科。学科是按照学问的性质划分的门类，如自然科学中的物理、化学；社会科学中的史学、政治经济学；人文学科中的美学、音乐学等。学科划分界限在自然科学中比较清楚，在社会科学中，尤其是在人文学科中就比较模糊，这与研究对象本身属性的明确和稳定程度有关，也与学科理论是否具有可验证性有关。除了大的学科划分外，一门学科的内部还可以形成许多不同层次的分支学科，比如音乐学中的音乐史学、音乐美学、民族音乐学。在西方，“音乐理论”（music theory）是“音乐学”（musicology）的分支学科之一，而所谓“和声学”（theory of harmony）、“对位法”（counterpoint）、“曲式

学”(formenlehre)、“配器法”(orchestration),则是音乐理论的分支学科,严格地讲,它们都是作曲理论(theory of composition)教学中的“科目”之学,还不能算是自成体系的“学科”之学。这“四大件”的英文名称,也体现了它们只是属于作曲理论的分支科目(英文中独立的学科名称一般是在词尾加“-ology”这个后缀)。

大部分学科是按研究对象的范围或对象的性质来划分的,但在社会科学和人文学科中,相同的对象也会形成不同的学科,如同样以人类社会文化为对象,但因研究角度、方法、侧重点的不同而形成了人类学、民族学、民俗学、社会学几种不同学科。再如音乐学中的民族音乐学,最初是以研究对象(即欧洲艺术音乐以外的各民族音乐)为特征而形成的学科(早期比较音乐学),后来由于在学科方法论方面的突破,研究对象也随之扩展到人类音乐文化的几乎所有领域,成为“方法论优先”的学科。

旋律是人类音乐文化的一种普遍现象,凡有人类的地方就有音乐,凡有音乐的地方就有旋律,旋律是比复调、和声更为普遍的一种音乐表现形式。旋律因素渗透在音乐的各个方面,研究旋律几乎等于研究音乐的全部内容。试想,如果我们以研究旋律形态为宗旨,就必然会包容音乐形态学(包括传统音乐的乐律学)的对象和内容;如果我们同时还研究旋律的“文化因素”,这又与民族音乐学的观念和方法相重合。假如我们并不想用旋律学来包揽或取代现有的音乐形态学和民族音乐学的话,就必须给旋律学一个比较合理的学科定位,必须对旋律学的目的、对象、方法有个基本的认识。

三、旋律学的目的、对象与方法

旋律学应该是一个“对象优先”的研究领域，一个开放的研究体系。

所谓“对象优先”，是指以研究旋律为前提而形成的一个研究领域。所谓“开放的研究体系”有两种含义：一是研究对象范围的开放性；二是研究方法的开放性。

假如这个提法合理，那么，旋律学的研究范围应该包括：世界各国、各民族的古今各种音乐的旋律（包括传统音乐、艺术音乐和流行音乐）。④这些对象前人已经在研究并且已有大量成果，旋律学不是要推翻重建，而是对以往该研究领域的丰富和发展。

研究方法的开放性主要体现在多种方法的应用和多学科视角的综合。也就是说，旋律学不仅要为音乐创作总结出一整套系统的旋法规则和应用技巧，更重要的是研究旋律的普遍规律与文化规约下的民族特性，为人们提供一种把握曲调、感受旋律和认识其文化意蕴的方法。

旋律写作，不仅是创作的一种手段，也是一种创作思维方式；不仅是一种技术，也是一种艺术，一种审美方式和审美习惯。所以，即便是作为作曲技术理论的旋律学，也应该研究旋律与特定文化的关系，在认识这种关系的基础上理解旋律的风格类型和具体的技术手法。

旋律学研究的目的可以归纳为两个方面：一是研究旋律的结构型态，总结旋法和技艺的规律，重在为作曲实践提供应用技术理论；二是挖掘旋律的文化意蕴，探讨结构与意义的关系，重在揭示人与音乐之间的相互关系。这也是旋律学发展的两个方向，即：应用理论（前者）和基础理论（后者）。

旋律学研究的对象包括三个领域，即：传统音乐、艺术音乐和流行音乐。

一般讲，传统音乐往往代表着一定的社会特性；艺术音乐和流行音乐总是体现了创作者的个性特征。对象性质不同，研究目的和方法也不尽相同。就以往研究实践看，因研究对象不同而形成不同的理论倾向（或者可称之为旋律学的不同研究方向），比如：

作为作曲技术理论的旋律学（如盖丘斯《曲调作法》、托赫《旋律学》及中国音乐院校所用的《歌曲作法》之类教材等），主要是着眼于音乐创作技法的应用理论；

作为传统音乐型态学的旋律学（如众多的民歌曲调研究、民间器乐旋律研究等，及其构成旋律的音阶、调式、律制研究等），主要是着眼于音乐型态规律的基础理论；

作为民族音乐学的旋律学（如萨波奇《旋律史》，等），则是一种可以包容音乐型态学、音乐史学、音乐符号学、音乐人类学、音乐民俗学、音乐社会学等各类学科方法的综合性的、开放性的体系的人文学科，是着眼于音乐与人类社会关系的基础理论。

---

①恩斯特·托赫《旋律学》P. 10，人民音乐出版社1984年出版。

②The New GROVE Dictionary of Music and Musicians—volum 12, P. 118—melody.

③同注②。

④目前，西方国家的音乐分类主要有三种，即：古典classical music（名为“古典”，其实包括了从古典乐派一直到现代各个时期各种风格流派的专业艺术音乐）、流行popular music、传统traditionalmusic. 近十年来又出现了所谓“世界音乐”world music（传统音乐＋流行风格）。

（本文作者系中国艺术研究院音乐研究所副研究员）

周凯模

一项个案研究的启示：旋律学研究的学术定位

绪语

谈旋律学研究的学术定位，首先要界定旋律学研究的范畴。它与传统作曲技术理论所涉及的曲调作法、旋律分析究竟有何不同？应当说，对旋律的认识，在传统“四大件”中，各有从不同角度赋予旋律的解释。“和声学”讨论旋律的调式调性与音程和声；“配器法”透视旋律的色彩和音量；“曲式学”分析旋律的体裁框架；“对位法”解剖旋律的线条编织。讨论、透视、分析和解剖均为一个目的，用音乐符号表述、传达人心中的音乐旋律。也就是说，传统“四大件”对音乐旋律的解释，大体主要停留在音乐旋律的形态层面上，就连恩斯特·托赫[①]（Ernst Toch）在本世纪上半时撰写的《旋律学》（1923年）亦如此。虽然他已开始注意到某些情感与旋律运动的对应关系，但主要还是从线条、节奏、和弦外音等形式特征来建构他的“旋律学”学说。

20世纪末来讨论“旋律学”的研究，无疑是希望对“旋律学”的传统研究有一定突破。事实上，当代对音乐及包括旋律在

内的所有音乐符号层面，都已经在重新审视和重新建构，如乐音体系的大大拓展、音响领域的膨胀扩充，都给音乐及旋律的构成形式带来相当多的变异和转化。这些在各种后工业革命中产生的当代音乐中屡见不鲜，在此不赘。

但是，今天在理论上对旋律作出何种更为宽容完整的解释？或者说，在对旋律形态进行更系统的研究的同时，把旋律提升为真正的人文语言，对它所传递的种种意象，心象和物象各内涵进行更科学的梳理，尤其是在整合形式与内涵的基础上探寻音乐旋律试图描述、表现和传达的所有外显和内隐的文化信息，可能是今天的旋律学研究更需要重视的层面。

如果是这样，“旋律学”的研究范畴，就势必要在传统的形态研究中进行必要的扩充。

旋律学的研究范畴与符号学要素

谈研究范畴，为什么要涉及符号学？因为，旋律的形式载体是音符。音符，顾名思义即音乐（或音响）的符号，它与符号学的关系显然十分密切（但这并未回答旋律是否是符号的问题）。

一、旋律是符号吗？

列维－斯特劳斯②等结构主义者认为：“人类活动的任何方面都具有作为符号，或成为符号的潜能。”③雅各布森对符号系统也有最简明的解释：“人类社会中最社会化、最丰富和最贴切的符号系统总是以视觉和听觉为基础的。”④视觉符号以空间为主要的结构力量，听觉符号以时间作为主要结构力量。

作为人类活动之一的音乐创作活动的结果——音乐作品，显然是以时间作为主要结构力量的听觉符号系统（当然，现代音乐中已有大量综合时、空结构的作品）。所以，处于音乐灵魂地位的旋律层面，当是符号学范畴中的听觉符号系统之一。进一步说，符

号学的原理，对作为听觉符号的音乐旋律的解释和分析，理所应当具有理论指导的意义。这是借用符号学理论研究旋律的缘由。

旋律是符号，那关于符号学意义的符号要素是些什么？

二、构成符号的要素

根据符号学对符号要素的归纳，主要有三个层面：

其一是可直接感觉到的指符（signans），相当于索绪尔⑤所言的能指（signifier）范畴，也就是通常所关注的形式要素层面。形式层面是符号能够用来描述、表现和传达各种意义的载体。

其二是可以推知和理解的被指（signatum），即索绪尔定义的所指（signified）范畴，它是被符号的能指层面加以描述、表现和传达的内涵并附着在符号形式载体之中的意义要素层面。

指符和被指（即能指和所指）是一对不可分割的统一体，它们作为符号的两个层面是相互依存共在的。二者相互依存的结构方式，体现着符号学所说的结构关系。结构关系是符号要素的第三个层面，这个层面复杂得多。

因为，不同时代、不同人文环境中的特定人群，在组合符号的形式要素和意义要素时，有着不同的结构关系。特定人群的文化心理和思维模式、特定时空关系中的文化生境，决定着形式要素和意义要素的形成、建构和诠释，也决定着符号的描述、表现和传达的方式。符号形式要素和意义要素的结构关系，就是昭显符号储存的深层背景——即决定符号形式要素和意义要素的那些特定文化的、心理的、思维的、以及特定时空构成的潜在因素（即符号学称为“语境”的那个层面）。

特定的结构关系和背景，将作为形态的特定符号提升为文化的符号，并决定它能否在文化整体结构中发生某方面的描述、表现和传达作用，能否将已经浓缩、凝固的一些象征的符号的形式要素和意义要素真正合一，并能在该文化整体结构中储存、播化

和传承下去。

我们要注意的是，将形式要素和意义要素结合起来的结构关系所昭显出来的背景层面，它是符号研究尤其不可忽视的本质层面。因为雅各布森说："符号学的占支配地位的方式的本质，最终取决它的语境。"⑥他强调的语境，就是我们所说的深层背景。

明确符号要素的三个层面，对把握旋律研究的对象范畴，有直接的启迪。

三、旋律学研究的范畴

对应符号的要素，旋律学研究的范畴也是三层：

1. 要研究旋律的形式要素。旋律的形式要素，是指构成旋律的音高、节奏、线条、色彩、和声及速度力度等外显特征，即传统旋律研究中普遍注意到的旋律形态层面。

2. 要研究旋律的意义要素。旋律的意义要素，是根据形态要素去推断旋律所象征的、摹拟的各种意境、心境和情境以及由此呈现的艺术风格等内在品质，并从这里去理解音乐主体（作曲家、或某特定族群的音乐承传者）的思维、观念特征等等。

3. 要研究组合旋律的形式要素和意义要素的结构关系所昭显的深层背景，以及在这种背景下特定旋律在整体文化结构中所承担的作为文化符号的作用。这是当代"旋律学"理论建设特别应当关注的问题。

这样，旋律研究的范畴，就从侧重于形态研究的传统，扩展到对旋律符号所承载的全部文化信息的整体关注，使旋律学学科理论，在科学的建构过程中逐步丰满并日趋完善。

个案研究演示

十年前，笔者曾对莫扎特（Mozart，Wolfgang Amadeus，1756—1791，奥）、福莱（Faure，Gabriel Urbain，1845—1924，法）、

布里顿（Britten，Benjamin，1913—1976，英）这三位横跨三个时代，处于不同文化生境（国家、民族、语言、自然人文生态不同）的作曲家的“安息经”，从宗教文化的角度给予过关注。十年后，想从旋律的分析中，得到更多的关于这几首作品所描述、表现和传达的完整的信息。

试用符号学三要素框架作为“安息经”旋律分析的模式依据。

一、形式要素展演

“安息经”按经文原意，分三个段落：1. 安息；2. 许愿；3. 请主垂怜。在本文，由于篇幅时间有限，只取第一段“安息”为例。逐句逐段的分析过程从略，只陈述主要形式要素分析结果。

1. 布里顿的“安息”旋律形式要素

（1）线条形式：多线条叠置但非交织（如复调那样），主要有：a. 由大字组 A、小字一组的#c 和 d 横向构成的“焦虑”动机；b. 由小字一组的 c 和#f 构成的三全音音程；c. 小字二组的#f 和 c 作为固定高音交替出现。

（2）节奏形式：a. “焦虑”动机四分音符的五连音最后一音的弱音位，冲向下一拍的长音。在音奏句中，该节奏型最多时连续模进六次；b. 三全音音程，同音程反复多次出现；c. 固定高音一拍一音。

（3）音响形式及音响效果：a. “焦虑”动机用交响乐队全奏，间奏中的多次模进，造成动力性极强的“极其焦灼不安”的效果，整个音响凝聚着阴沉和恐惧；b. 三全音音程堆集⑦。

由不混色的男、女合唱队分部轻声念唱，人声造型极为压抑；管钟摹拟的远处教堂的钟声，幽幽发颤且神秘可畏。

2. 福莱的“安息”旋律形式要素

（1）线条形式：a. b 小调主音为主的长音 D，作为主要的低音持续背景；b. Ⅰ、Ⅴ、Ⅲ级和弦，用小字一组的 a 音和小字二

组的c音旋律位置进行平稳连接。

（2）节奏形式：a. 长音背景长至11拍；b. 和弦进行基本一拍一音。

（3）音响形式及音响效果：a. 持续长音用木管、弦乐组成的乐队演奏，室内乐风格，音响深切空灵，有超凡脱俗之感；b. 和声用男声四部的混声合唱队唱出，人声轻柔、深切。

3. 莫扎特的“安息”旋律形式要素

（1）线条形式：a. 前奏与伴奏主要是波型起伏的和声织体；b. 上四下五的四声部复调交织；c. 突出的定音鼓背景。

（2）节奏形式：a. 波型织体是均匀的八分节奏；b. 复调主题各声部以两拍的间距次第进入；c. 定音鼓背景一拍一音。

（3）音响形式及音响效果：a. 乐队也以木管、弦乐为主但音响丰满，定音鼓进入的部分，音响更为激越；b. 复调声部从男低音声部坚定地开始，上三个声部渐次进入，当复调声部汇集到四个声部时，人声饱满、音响热烈；c. 定音鼓的一拍一音，加强了复调声部的热切渴望，没有丝毫祷告中的乞求之意。

从形式要素直观的描述看，三位作曲家虽用同一题材，但所要传递的意象、心象以及形态中表现出的旋律风格、创作思维等显然不同。要了解其差异的缘由，需要对旋律的意义要素作进一步的剖析认识。

二、意义要素剖析

意义要素是附着在形式要素之中的内在品质。就音乐而言，旋律意义要素是旋律形式要素通过象征、摹拟的意象、心象或物象（即意境、心境或情境）呈现传递的特定旋律风格。特定的旋律风格会反映出音乐主体（作曲家）特定的思维特征，作曲家的思维特征又传递着他特定的观念特征。特定的风格、思维、观念等诸象，构成旋律的意义要素。

1. 意义要素 a——旋律风格

旋律风格直接对应旋律形态要素。

(1) 线条与风格

莫扎特在"安息"中用矛盾交织的复调线条陈述他的乐思，整部"安魂弥撒"，着力强调的都是复调音乐风格。

福莱的"安息"旋律，虽以六个声部呈述，但六个声部则因平稳的连接而十分融和，并不强调各声部的单一线条轮廓。即使乐队的持续长音，也意在强调调式主音的中心地位，以完成主调音乐的和声风格。

布里顿的线条既非复调风格，也非主调风格。他的"焦虑"动机、人声立体的三全音和钟声横向的三全音线条，均无任何"调中心"可依，也没有莫扎特用矛盾对立的复调、福莱用圆和通融的和声所描述、传达的某种统一的情绪。他的每根旋律线条，各自象征着一个个独立的意境或心境，几根线条几种意象，因此，他的音乐风格不仅是无调性的，还是多线条集合、多线条交织的。

(2) 节奏与风格

与线条的多重意象一样，布里顿的节奏也呈多元状态：多次出现连续模进的动力节奏（"焦虑"动机）、一串串的同音反复（人声）、固执的高音持续音（钟声），这些都不是偶然出现的音素，而是贯穿整首音乐的特性节奏，因此说，他的节奏也是复合格调的。与布里顿比较，莫扎特和福莱的节奏就自始至终保持着一种单一模式。莫扎特虽是多线条交织的复调，但复调主题节奏，就规定了答题、对题等声部的节奏模式，等于同事节奏模式的连续模进；福莱的和弦各声部，也是统一在一个节奏型态中作柱状进行，所以他们的节奏，"单一风格"是其明显的特征。

(3) 音响与风格

莫扎特与福莱的"安息"旋律，在音响上突出人声和室内乐

音响。尤其注重人声，乐队都处于人声的从属地位。这是传统的艺术弥撒音乐把人声——经文放在最重要位置的古典风格。

布里顿则完全将艺术弥撒音乐交响化。“焦虑”动机是交响乐队一再独立强调的主题；人声虽是弥撒经文的承担者，但他们只是交响乐队的一个重要声部而已；钟声作为持续高音，神秘地高悬于人声和交响乐队之上，绝不与它们融合（比如像福莱的室内乐伴奏与人声的关系那样）。这些音响设计，说明布里顿已经脱出传统弥撒的风格模式，他用自己的语言塑造了一个弥撒音乐的现代风格形象。

2. 意义要素 b——音乐主体的思维特征

根据旋律风格的描述，我们可以对音乐主体——作曲家的创作思维作一简要归纳：

莫扎特——在常规的节奏、音响和调式系统内，运用他的对位技巧，充分展现他的复调线性思维；

福莱——同样在常规的节奏、音响和调式系统内，却运用极平和、圆融的手法，陈述他的主调和声思维；

布里顿——已经脱出调性系统，但又继承了复调的线性特点，保持了主调风格的“中心”意识，将其转换成多种意象叠化多线条集合（而非复调的交织对抗）和以特定的三全音音程为核心旋律（而非调式主音或主和弦），以及音响结构多重风格组合的多元思维。

为何有如此不同的创作思维模式？是什么支配着他们对“安息”旋律风格的不同设计？这要深入到他们的观念意识中去考察才可能理解。

3. 意义要素 c——音乐主体的观念特征

观念，是人的精神活动在理念上的结晶，面对不同的对象有不同的观念。安魂弥撒音乐，揭示的是作曲家关于“生与死”的

观念。因为，“安魂弥撒”是死亡与“彼岸世界”的中介，作曲家在一系列的旋律结构中，阐发着自身对死亡和彼岸世界的理解和思考，我把它们称为作曲家的“彼岸观念”。

莫扎特是共济会员⑧，他反对天主教教会的种种迷信。共济会员肯定实在的人生，相信人类通过自身的爱与智慧能重建社会⑨。这种把对上帝的崇拜转换成对人类自身力量的崇拜，把幸福理想放在此生而非“彼岸”的信仰，形成莫扎特独特的“彼岸观”。他酷爱生命和创造，企望用有限的生命创造一个永恒的彼岸——用他天才的音乐。然而，死神却在他风华正茂的创造高峰降临。生命规律的残酷、对青春生命的强烈眷恋，使他在濒死之际极其感慨和悲痛。他用对抗、矛盾、交织纠结的复调旋律，倾诉一颗不屈服于命运、又受制于命运的待亡的灵魂那对生命权力的渴望，对“生死有定”的无奈和对创造生命过早死灭的巨大悲怆。

复杂的生死观念只有用复杂交织的乐思来表达，这是18世纪的莫扎特在生与死的感悟之中对复调音乐风格的必然选择。

福莱是虔诚的天主教徒，又是人中孝子。他笃信幸福安宁在天国。他毫不怀疑通过他的真诚祈祷会感动上帝而赐福于他双亲的亡灵。人中的良善之本——对双亲的挚爱，在这里化着对彼岸世界的美好期待。他用深情的人声、温柔的室内乐音响，把天国超凡脱俗的虚静空灵、人类对上帝的至诚期待融化在典雅风格的主调音乐中——真切、虔诚而不哀伤。正如一部文献中说：“福莱是把自己对双亲深刻的亲情与爱，在这部作品中，尽可能诚实而完全地叙述出来。”⑩

单纯的意念、单纯的选择，福莱“安息”旋律中单纯的主调和声思维，忠实地表现了他的彼岸观念。

布里顿也是天主教徒，很自然地把他对和平的理想寄托在天国，可20世纪上半叶的世界大战给人类带来的毁灭和残酷，使他

的理性对彼岸世界的和平也充满深深的担忧和恐惧。在他为战争中的亡灵痛悼时，他用“焦虑”动机向人类发出战争恐怖的警告；用“钟声”提醒人类在战争中扮演的不义角色应“自知有罪”；用“三全音”的特殊色彩象征战争的危险尚存。正如作曲家在总谱扉页借反战诗人欧文的诗提道：“我的主题是战争，也是战争的悲哀。在悲哀中，能做的就是提出警告。”⑪

布里顿设计的焦虑、压抑和警告这几个象征性极强的旋律形态，体现了作曲家对现实世界大灾难的深切关注与思考。一个20世纪的现代宗教信仰者，世俗现实以特殊的激烈方式（战争）刻在他心上的创痛，从某种意义上说恐怕已超过宗教信仰的影响，促使他的彼岸观念必然向人生哲学层面转化和升华。他无法摆脱宗教信仰和可怕现实对他精神的多重制约和撞击，“安息”旋律意象的多元复杂集合就是这些制约的结果。

综合考察“安息”旋律的线条、节奏、音响和风格、思维、观念，我们看到，旋律的形式要素和意义要素确实是一个事物不可分割的两面，它们以一个统一整体的面貌在向世界传讯着特定的符号信息。一个事物的两面能够结合在一起发生作用，它们必然存在诸多内在的结构关系。这些结构关系，能够揭示旋律的什么？作为对旋律的研究，必然会提出这个问题。

三、结构关系与深层背景呈现

如前所述，形式要素与意义要素总是结合在一起共同发生作用。表面看，它们相互依存密不可分，实际上，它们的结构关系从此到彼隐含着诸多关键的环节，割裂了这些环节，就只能把握符号意义的断面而难以把握整体。因此，这几个环节是关键，这些环链也就是符号理论强调的结构关系。

在个案剖析中对旋律形式要素与意义要素结构的认识，可以推知到形式、意义二要素的结构关系大致如下：

1. 旋律形态与旋律风格（物——物的关系）

2. 旋律风格与主体（人）创作思维（物——人的关系）

3. 创作思维与主体观念（人——人的关系）

4. 主体观念与社会存在（人——社会的关系）等等。

根据这些关系法则，我们看到，旋律已从外显的形式载体提升为内涵饱满的文化符号。

作为文化符号的旋律，在形式、意义要素的结构对应中必然呈现出它隐含着的深层背景：

1. 旋律风格与历史特征的对应

复调音乐风格、主调音乐风格和无调性音乐风格，正好是18、19、20世纪最典型的音乐风格，它们分别标示着莫扎特、福莱、布里顿的古典音乐、浪漫主义音乐和现代音乐的显明历史特征。

2. 旋律风格与人格因素的对应

除传统因素外，莫扎特、福莱在"安魂弥撒"中注重人声、布里顿注重大交响化的音响风格，与他们各自观念中的人格因素也有关系。在"安魂弥撒"中，莫扎特倾吐着对个体（亦自身）生命终结的悲愤；福莱沉浸于对双亲之灵（亦他人）的祝福，无论是自身还是他人，核心的物象还是"小我"的人。而布里顿对战争造成的人类生灵的毁灭无比痛苦，他关于生与死的哲理思考已从个体的生死存亡进入到对全人类生死存亡的关注，关于"大我"的思考，是他的大交响化音乐（人声融为交响乐的一个声部）的重要潜在动机。人声，是对"人"的强调；大交响化是对"人类与世界的关系"的强调。

3. 旋律风格与思维模式的对应

在意识上或重此生、或重彼岸，都是一种"单向思维"，在此思维基础上对单纯风格的选择——或是复调或是主调也在情理之中。布里顿则在此生与彼岸的困扰、信仰与现实的矛盾、战争与

和平的残酷对立中形成“多向思维”意识，致合旋律同时呈现多种意象集合的“多重风格”。在音乐家思维模式的转化中，“安魂弥撒”音乐风格也从早期的“单向结构”转向现代的“多向结构”（正如个案所呈现的那样）。

4. 思维转化的哲学依据

“安魂弥撒”旋律从“单向结构转向多向结构”并不是孤立的文化现象，它与近现代人类思维模式的转换有深刻的联系。20世纪上半叶的世界大战改变了社会传统的秩序，打破了现代人的心理平衡，“中心论”被“多中心”取代，“多元并存”成为文化领域扫荡一切的哲学依据。特定时代复杂的文化特征、复杂的观念和复杂的情感，迫使单向思维的调性体系接受了无调性、泛调性和多调性的多向思维挑战，音乐思维模式的转换置根于社会哲学基础，深深地融入人类整体的文化结构。

事实上，旋律也只有在与人类整体文化结构的融合认同之中，才能作为文化的符号储存、播化和传承下去。

三位大师的弥撒经典能为当代和后来者所欣赏认同，这些深层背景是他们旋律艺术真正的生命张力。

结语：旋律学研究的学术定位

从个案分析的启示看，如果在旋律的形式要素和意义要素的结构和对应关系中去理解旋律的深层背景，把握旋律符号承载的外显和内隐的整体文化信息，不失为一种可行的研究思路。如果这样，旋律，作为一种文化的符号，就可能在人类大文化结构中互融互补，真正成为人类精神永恒的特定存在象征；旋律学，作为一种专门的学问，也就有扎实丰富的学术底蕴和在学科意义上不可置疑的存在价值。

①恩斯特·托赫（Ernst Toch Melodiehre，1887－1964）：奥地利作曲家。原学医学和哲学，后自学音乐。早期受巴赫、莫扎特影响。后转向新古典主义，晚年受十二音体系、序列主义影响。作品在美国有一定地位。除《旋律学》外，著作还有《音乐的造型力量》等。

②克劳德·列维－斯特劳斯，法国结构主义人类学家。《结构人类学》是其最著名的代表作。

③见特伦斯·霍克斯：《结构主义和符号学》P. 138，上海译文出版社 1981 年版。

④摘自雅各布森：《语言和其他交流系统的关系》P. 701.

⑤索绪尔：瑞士语言学家，他在语言学研究中区分“言语”（speech）和“语言”（language）的差别，并以“能指”（signifier）和“所指”（signified）概念构成他的符号学。

⑥同注③，P. 133.

⑦堆集，一个音、一个音程或一个和弦，以相同节奏密集反复。参见恩斯特·托赫《旋律学》P. 140，人民音乐出版社 1984 年版。

⑧参见杨民望《世界名曲欣赏》P. 114，上海文艺出版社 1984 年版。

⑨参见哈利·歌德施密特《德国音乐》P. 101 注（1），北京音乐出版社 1959 年版。

⑩摘自《宗教音乐精华》P. 18，台湾版。

⑪摘自《最新名曲解说全集》布里顿“战争安魂曲”一章。日本音乐之友出版，罗传开译。

（本文作者系星海音乐学院副教授）

金经言

德国人眼中的“旋律学”和“旋律法”

众所周知，我国从欧洲引进的作曲技法课程主要包括“四大件”。而对于音乐创作也同样十分重要的旋律学或者旋律法则关心较少。这里的主要原因大约是：一、旋律学在西方也没有形成完整的科学理论体系，即使想引进，似乎也无从下手；二、有关旋律的写作问题大多在和声学和对位法中被述及，所以，旋律学的存在与否似乎并不十分重要。

无疑，自古以来，东西方各国均对旋律这一概念作有探讨和论述。即使从德国作曲家、音乐理论家马泰松(J. Mattheson，1681—1764)于1737年发表《旋律学的核心》(Kern melodischer Wissenschaft)一书，从而正式提出旋律学至今的260年间，也已出版和发表了为数不少的有关旋律、旋律法等方面的著作和论文。而国内学术界对此译介和了解相对较少。今天，我们召开专门的旋律学研讨会，把建立旋律学学科提到了议事日程，这是中国音乐理论界的一件大事，也是中国音乐学不断深入发展的一个重要标志。为此，本文选译了三种德语语言辞典和六种专业音乐辞典中

的有关词条，供大家在全面了解德国人对旋律学或旋律法的认识和看法时参考（限于篇幅，本文仅选录了其中的部分内容——笔者注）。

《音乐的历史与现状》（Dic Mnsik in Geschichte und Gegenwart，17 Bd.，1961 版）只收录“旋律”条目，没有专列旋律学（Melodielehre）和旋律法（Melodik）条目。但是，“旋律”条里有如下内容：

A、概念史方面，Ⅰ、词源，Ⅱ、本概念的流传，Ⅲ、1600 年以前的概念史，Ⅳ、1600 年以后的概念史；

B、体系方面，Ⅰ、旋律线条（Melos）与旋律（Melodie），Ⅱ、距离旋律特点（Distanzmelodik），Ⅲ、旋律调性，Ⅳ、旋律线条与节奏，Ⅴ、旋律与语言，Ⅵ、主题、动机和音型；

C、旋律学（历史方面），Ⅰ、引言，Ⅱ、古希腊，Ⅲ、中世纪，Ⅳ、继叙咏旋律特点的理论，Ⅴ、十六世纪至十九世纪，Ⅵ、二十世纪；

D、旋律法（历史方面），Ⅰ、非欧洲的旋律法，Ⅱ、欧洲民歌，Ⅲ、古代，Ⅳ、素歌，Ⅴ、中世纪的歌曲旋律特点和器乐曲旋律特点，Ⅵ、十二至十六世纪的多声部音乐，十七至十九世纪，Ⅶ、二十世纪。

下面是该条目中 C 和 D 两节的部分内容。由德国著名学者达尔豪斯（Carl Dahlhaus）撰稿。

C、旋律学（历史方面）

Ⅰ、引言

1937 年，欣德米特指出，至今“没有一门严格的旋律学”。两百年前，马泰松就有相同的看法，他说：“据我所知，还没有人怀

着明确的目的来撰写有关旋律的著作。"虽然历来就有旋律学，但它不像对位法和和声学，根本就没有理论的延续性，没有教学规则体系的延续性。当然，这种奇特的现象并不是旋律学传统的一种缺点，而是说明旋律学在对位法和和声学中的稳定地位。它在对位理论中，以帕莱斯特里那风格的卡农化为基础，在和声学理论中，以未受或者似乎未受历史变化触及的各种概念为基础。传承下来的或一再被发现的唯一"旋律法则"(Melodiegesetz)说明，处于相对方向的逐级运动应该跟随着跳进(还有相反的情况)。在古希腊的规章中，就对这一"旋律法则"作有不太完整的表述。在1100年前后，约翰内斯·阿弗利格门西斯(Johannes Afflighenensis)要求对运动方向进行调整(与对位的相对运动规则间的关联显而易见)。

旋律学可走三条路。第一，旋律学可限制在节奏的、曲式的和调性功能的理性因素方面。第二，旋律学可把某种特殊风格提升为"纯"旋律特点的范例。一般而言，直至十九世纪，特有时代的一种风格，在较新的理论中有时也包括某种历史风格（如格里高利圣咏、迪费〔Dufay〕和奥克冈〔Ockeghem〕的复调或者巴赫的器乐复调等)，被视为一种建立在音乐特性基础之上的旋律特点的典范。第三种可能性是倒退到旋律特点的各种原型上，这些原型始终在不同的风格变体中重复。比如一首歌，其中简单而明确的调性依赖着与节奏的一致，包括相反的情况；还比如一词多音，其中装饰性与表现性并不构成一种矛盾，而是构成了一种无法拆卸的统一体（我们可以想一想格里高利圣咏中哈利路亚的有关音列，也可以想一想1900年前后的青春艺术风格)。

Ⅱ、古希腊

旋律特点理论的创建者是塔伦特的亚里士多塞诺斯（Aristoxenos von Tarent)。在他的理论中，实践的各种传统得以规范

化。当然，他的《和声学原理》(Stoicheia Harmonika) 一书的、恰恰是论述旋律创作和特点 (Melopöie) 的结束部分佚失了。部分内容大约由普鲁塔奇 (Plutarch)、普托莱迈欧斯 (Ptolemaios)、匿名者贝勒曼 (Bellermann)、阿里斯泰德斯 (Aristeides) 和布里恩尼奥斯等人根据传说和有关资料整理而成。亚里士多塞诺斯通过与说话声音的比较，对旋律进行了界定。"如果我们说话，声音的运动显得它不会在任何地方停留。但是在另一种形式时，也就是在我们称之为分级的形式时，情况就一样了。因为声音好像停了下来，人们不再称这种过程是说话，而是称其为歌唱了。"普托莱迈欧斯指责亚里士多塞诺斯，认为后者把乐音看作非实体，而把乐音间的东西看作实体，是颠倒了事实。这种指责是种误解。普托莱迈欧斯，包括毕达哥拉斯的信徒，把音程规定为乐音的亲缘关系 (Tonverwandtschaften)，相反，亚里士多塞诺斯则把音程规定为一段距离。按照毕达哥拉斯的看法，一个音只有通过作为乐音亲缘关系的音程，才能成为乐音。但是，这不能类比推论认为，按照亚里士多塞诺斯的看法，一个音只有通过作为一段距离端点的音程，才能成为乐音。亚里士多塞诺斯已经把作为（与涉及的音节〔Silbe〕的不确定音高相对的）固定音级的单个音看作了乐音。

Ⅲ、中世纪

在中世纪早期，旋律并不被看作是一些单个乐音的组合，而是被视为构成调式的一些表达形式的组合；反过来，调式不仅是音级的排列，而且还是旋律特点和调性特点的全部。melodia、neuma 和 maneria 这几个词汇被称作具有调式特点的表达形式，它们也能被称作拜占庭音节组 (Silbenfolgen)。圭多不适当地构建了一种即兴创作旋律的方法，亦即通过把唱词的元音与乐音等同起来的做法来即兴创作旋律，这就是等元音系统 (Äquivokalismus)。与

其说这是一种“创作方法”，不如说是一种教学方法。它还像线谱和唱名法一样，可使歌唱者支配作为旋律构成材料的单个乐音。首先，只有一个音级（Tonstufe）被归于单个的元音（A=c，E=d，I=e，O=f，U=g），然后才是二个或者三个。圭多依据调式的旋律模式（modale Melodienmodelle）补充了等元音系统，而且，我们可以说，圭多从等元音的角度加工了这一模式，但是，也可以反过来说，他是根据某种模式，从等元音格式中来选择乐音的。

在中世纪，音乐语法和句法的形成类似于语言语法和句法的形成。单音与字母等同，单音或者二至三音的音群与音节等同，旋律短语与词汇或语言短语等同，音乐的小段与句子等同。音群应该组成简单的比例。

Ⅳ、**继叙咏旋律特点的理论**（略）

Ⅴ、**十六世纪至十九世纪**

1558年，扎里诺（G. Zarlino）根据古希腊传统，把Melodie分成四个部分：和声（Harmonia）、韵律（Metro）、礼拜祈祷（Oratione）和主题（Suggetto）。这里的和声概念，除了包括同时进行的和逐渐出现的音的记号（Tonbezeichnungen）外，还包括斜穿的音的记号。按照扎里诺的看法，为了表现刺耳、不协和和冷酷，作曲家应该使用没有小二度、大二度、小三度、大六度或者十三度的音程；各旋律音程（大二度）和各和弦（十三度）被理解为相同“和声”的不同现象形式。一般的看法是：从十六世纪起，旋律被理解为一种“唱词解释”，或者一种“情感表现”；而不是认为，旋律构成的可行性规则和标准是由情感论发展而成。对下述看法也曾有过争论：旋律的情感表现究竟是由于模仿说话声调，还是由于“和声”，由于音程的协和特性和不协和特点引起的？伽利莱伊[①]曾建议作曲家去观察演员的说话方式和表情姿势。他在《古乐和今乐的对话》（1581）中的观点挑起了与扎利诺的矛盾和后者对他的嘲讽。十八

世纪时，关于旋律还是和声具有优先地位的争论，也具有相同的意义。一派把单音理解为分音(Teiltöne)的组合；而另一派则把单音理解为“感觉的音”(empfindsamer Ton)：与此相似，一派把音程看作一种比例，而另一派则把它看作一种声调。当然，按照卢梭的观点，旋律并不模仿现代语言的声调，旋律要把情感内容归功于现代语言的源头，源出于那种词语(Wort)与声音(Ton)还没有分离的原始语言。卢梭的反论，亦即旋律由和声引起的反论，并不说明，旋律是有贯穿音(Durchgangstönen)的分解和弦，而是与十六世纪时的情况一样，它说明，旋律的情感表现与比例、与音程的协和音和不协和音联系在一起。通过协和音可表达“allegresse”(欢乐、喜悦)和“magnificence”(宏伟、壮丽)，通过先现的(一译：有准备的)不协和音可表达“langueur”(忧郁、怠倦)和“spuffrandes”(痛苦、苦恼)，通过无先现的(一译：无准备的)不协和音可表达“fureur”(狂热、激烈)和“desespoir”(灰心、绝望)。“和声”并不与“多声”相对。巴赫的学生尼歇尔曼(Chr. Nichelmann)支持“多声风格”，反对“单声风格”。另一方面，他又支持卢梭的观点，认为，只有这样一种音乐才能真正被称作旋律：“该音乐的‘歌唱’(Gesang)依赖于延续的共同鸣响，并臣服于它，而且，这里的‘歌唱’和共同鸣响两者，一起为着一个、也是同个最终目标而努力。”(1755，S. 43)

和声概念限制在和弦上，情感表现转变成个性表达，这两点都涉及到旋律概念和旋律特点理论。十九世纪时，旋律一方面被看作是一种几乎完全个性的产物，它摆脱了可概括和可归纳的理论的羁绊。“因为旋律只有在自由的发明中才具有其价值，所以，没有适用于旋律的规则。”(H. Lotze 1906，S. 47) 另一方面，旋律又与调性和声 (tonale Harmonik) 的各和弦联系在一起；旋律不再是除了共同鸣响之外的另一种“和声”现象形式，它是以和弦为基础的。“旋律虽然绝不单纯是乐音（这些乐音同时构成和

弦）的逐渐解决，但旋律只有通过下述方式才能产生作用：它的其它自由运动围绕着像固定点的和弦各音，由它音出发，又回到这些音，在每一个中间音（Zwischenton）中能让人同时感觉到与另一个中间音的相隔距离，在每一个中间音型（Zwischenfigur）中能让人同时感觉到一种加快或者延缓回到这些和弦乐音的追求。”（同上，S. 46）

相对于“继叙咏旋律特点”的理论，马泰松对一首小步舞曲的分析（1739，S. 224）则标志着出现了一种新的倾向，该倾向制约了直至十九世纪末的旋律特点理论；甚至马克思（A. B. Marx）和里曼（H. Riemann）仍以这首小步舞曲作为例子来解释旋律的句子结构。马泰松把（作为“段落”〔Paraghraphus〕一半的）“乐段”（Periodus）分成两个分句（Semicola），再把每个分句分成两个小句（Commata）。这样，他把中世纪用于分析圣咏“继叙咏旋律特点”的语言句法范畴转用与器乐的“前后关联的旋律特点”（Korrespondenzmelodik）上。反复和适应不再被看作一种特许，而是旋律构成的一种原则：“第一和第二小节的‘音响脚’（Klang－Füsse）又被安排在第五和第六小节里。”（同上）动机和对称是前后关联旋律特点的基本概念；动机是对称的材料，而对称又是动机的形式。旋律动机应被理解为“音响脚”，被理解为韵律（马泰松、威斯特法尔〔R. Westphal〕、维迈尔〔Th. Wiehmayer〕），还是被理解为“自律”之物（尼歇尔曼、雷哈〔A. Reicha〕、里曼〔H. Riemann〕），当时一直都有争论。当动机被理解为小节的旋律内容时，前后关联旋律特点的理论就萎缩成了一种“小节规则”了（里帕尔〔J. Riepel〕）。当然，小节规则还不是里曼所指的韵律；里帕尔不是说要划分“重”小节和“轻”小节，而是说要对小节内容、对动机进行编排。他分析了作为由各个小节组合而成的不同旋律：人们“可以从两小节引出三小节，或

者从三小节引出两小节，如果他有时要缩减一小节，有时要增加一小节。”（1752，I，S. 3）科赫（H. Chr. Koch）在他的“旋律的机械规则”中区划了三种句式：1.“窄句”。它是四小节，或者被理解为一个不可拆开的单位，或者分成了若干“片段”；它可以通过小节动机（Taktmotiv）的延伸，或者通过两小节加三小节组合成五小节的方法而得以扩大。2.“扩大句”。它由“窄句”经反复、模进或者插入等方法而构成。3.“紧缩句”。它通过“小节窒息”（Takterstickung）（4＝1）或者通过对四组双小节的重组而形成（a c d b 代替 a b c d）。雷哈在其《论旋律》（Traite de melodie）中提出了一种“贯穿技术”理论和“中断工作”理论。在雷哈的术语中，membre 是半句，dessin 是一小节或两小节的乐句（Phrase）。A. B. 马克思和里曼并没有像里帕尔那样把动机确定为单纯的旋律部分，而是把它看成“运动的因素”。旋律应该有动因推进，它应该通过旋律的创作技法，如反复、移调、转位和变化等，从动机发展而成。

Ⅵ、二十世纪

1910 年以后，有关旋律特点理论的各种新观点都反对十九世纪的、关于节拍节奏和和弦和声②是所有旋律的基础的信念，也都反对一方面把旋律分解成和弦音（Harmonietöne）和和声外音，另一方面又把它划分成（只从节奏角度考虑而确定的）各种动机的方法。拉赫（R. Lach）以装饰音的基本概念来对抗动机的基本概念。照他的看法，所有“真正的”旋律特点，从原始的、富有表现力的花腔，到格里高利圣咏的 neumae 和 maneriae，以及直至十八世纪的装饰音（Agrement），都是“装饰音的旋律结构法”（Ornamentale Melopöie）。而这种旋律结构法的发展史则由以下三种因素确定：1. 装饰表达的“原始因素”，2. 对称的“基本审美因素”（反复、模仿、上行和下行的关联），3.“结构因素”（装饰音

置于调性功能和句法功能之下)。在同一时期，哈尔姆(A. Halm)对J. S. 巴赫的《十二平均律钢琴曲集》第二集中的降b小调③赋格主题所作的分析代表了第二种新观点。旋律不是各动机的组合，而是乐音和乐音列之间关系的总和，而且，缺乏这种关系的旋律，就是糟糕的旋律。旋律分析的基本范畴是"内容"和"意志"。旋律的"内容"就是作为音级顺序的音阶(Skala)，"意志"就是在"追求和反对"中发展而成的"旋律流"(melodische Zug)，如在巴赫a小调帕蒂塔的吉格舞曲中向上追求重音和反对固定的三音音型。在施特格利希(R. Steglich)的理论中，"内容"与"意志"是紧密结合在一起的。施特格利希认为，音阶不是单纯的音级顺序，而是与追求和反对交织在一起的。所以，当大调音阶被理解为有导音的六音音列(B—a)，而不是填满的八度(c—c′)时，该音阶中的、从第六级到第七级的过渡就遭遇到反对，这一过渡定会被足够的旋律追求所打断。除了依据在分析巴赫作品时还有影响的瓦格纳风格的音乐经验外，库尔特(E. Kurth)的"线性流"理论(Theoriedes "linearen Zuges")一方面依据了哈尔姆(Halm)的"追求"和"反对"概念，另一方面又依据了里曼对旋律/节奏型态"内部动力"的有关考察(《音乐美学的要素》〔Die Elemente der musikalischen Ästhetik, Berlin 1900〕)。"线性流"这一概念是相对于旋律的概念，习惯上被理解为在和弦基础或在副声部基础之上的一个八小节的上声部乐段；就有限制的旋律形象意义而言(该形象由弱起和结尾构成，涉及小节的重心)，库尔特的"运动阶段"是相对于动机的概念。库尔特的拥护者和反对者都错误地把他的术语理解成排除性的相对概念，而不是补充性的相对概念。库尔特的"动能"理论(Theorie der "kinetischen Energie")有两个方面的意义：1. 节奏和和声的"内部动力"还原成了作为旋律"原有性质"的旋律特点。只有似可还原为旋律

"动能"的"潜能"，被归于和声特点（除被归于和弦的"重要作用"）。把"线性流"固定成库尔特的乐音关系体系，虽然是"以后的"发展阶段的特点，但这（尽管从心理学角度和历史角度都可证实）似乎也并不意味着，这种固定是"第二位"的，因为原有特点比发展了的特点具有优势是一种偏见。2．"运动"可以是音乐的基础性特点，当然，我们并不能直接从其"自身"中，而是要间接地从旋律因素与节奏因素的共同作用中来认识它。

费克尔（R. von Ficker）用以"原始音响式"（Primäre Klangform）为基础的"第二旋律的"旋律型（Melodietypus）来对抗遵循"动能原则"的"第一旋律的"旋律型。他认为，第一旋律的旋律型是一种在经常为非理性的窄音程中进行的运动，是一种乐音的滑动，人们几乎无法断定这种滑动的固定音阶；相反，第二旋律的旋律型则是无半音的五声音阶，其中，各固定音级和宽音程不是通过"动能"，而是通过乐音的亲缘关系来构成音乐的相互关系。丹克特（W. Danckert）根据贝京（G. Becking）的节奏理论模式，划分出三种个人的旋律风格型。第一种类型（朗迪尼〔Landini〕、亨德尔和莫扎特）的特征是强起节奏（Niedertaktiger Rhythmus）和各部分的相互拼合，而这里的各部分的本身在当时已经具有了自己的含义，它们并不通过音乐的发展才具有自己的含义。第二种类型（泰勒曼和贝多芬）的特征是弱起节奏和目的明确地发展主题和动机；第三种类型（马肖〔Machaut〕、迪费和巴赫）的特征是线性流的持续性和各部分前后相互被涉及。可以从一些并不引人注目的细节中看出各种类型：导音将直接（第一种类）或间接（第三种类）得到解决或过渡（第二类型），切分音可以起到渐强或渐弱的作用（第一类型），或者可以表示一种"感人的先现音"（H. J. 莫泽尔）（第二类型），也可以是一种纯粹的连接物（第三类型）。按照默斯曼（H. Mersmann）的分类法，对

曲调可以划分出四种要素，而且可根据其中的某一要素对旋律进行分类："在曲调中，力与面，运动与音响是等价物"（1926，S. 155）。"面"这一概念应说明，不是线性流，不是"潜流"，而是单个的乐音和音程，是"表面"，决定了曲调的性质。"运动"这一概念是指节奏的内部动力，而"力"不是指动能，而是指"塑造力"(Gestaltung)。按照欣德米特的看法，一个旋律部分(Melodieteil）应被理解为一个"和弦"（更精确地说，应被理解为乐音的涉及区〔Bezugsfeld〕)，而且，各个旋律部分的根音构成了旋律的"音级进程"(Stufengang)（旋律的音级进程不依赖于整体创作的和声的音级进程)。除了根音上方的三度（至七度外），这里的"和弦"（乐音的涉及区）也包括四度和下方三度；所以，音级交替的明显标记只是在重音位置上的根音的二度。除了音级进程的平衡性外，旋律的"各魅力点"之间的大量全音关系和半音关系，亦即"第二进程"(Sekundgang) 被视为一种成功的或者失败的旋律特点的第二标准。

D、旋律法（历史方面）

Ⅰ、非欧洲的旋律法

分析非欧洲的旋律法，是件十分困难的事情。我们习惯把间距（Deastematik）和节奏作为主要特点，把力度和发声作为次要特点，如果用这种习惯来研究非欧洲旋律，则会引人误入歧途。"就学术角度而言，我们所能描述的东西，从来就不是最重要的。"(C. 萨克斯)。除了节奏和发声外，以下几点可被视为区分非欧洲音乐文化旋律风格的标准：1. 大、小音程的使用；2. 音域的宽或窄；3. 旋律的运动性；4. 音阶与音体系，但是在声乐风格中，它们是纯粹的抽象概念，因为这里是曲调决定音阶，而不是音阶

决定曲调；5. 旋律重点的数量和功能；6. “动机”或者乐句的布局与继续部分的布局间的关系；7. 旋律特点的器乐性或声乐性。在东方高文化中，大部分旋律构成都以所谓的木卡姆原则为基础。

Ⅱ、欧洲民歌

看起来最简单的民歌，如果要对其作学术解释，就会变得最为复杂。民歌不是创作作品（Kompositionen）；记录下来的东西是死的铸件。民歌永远是“传唱”（Umsingen）的成果，是某些模式的各种变体，而它们几乎不可被固定，因为显然很难把曲调的、必须保存下来的本质特点与其可以被改变的非本质特点区别开，其难点在于：接受某一首或同一首民歌，可以注重其旋律轮廓和调性重点，也可以注重其和弦基础或者节奏模式，而不能依据作曲家的创作意图，把“错误的”理解从“正确的”理解中分离出来。对旋律轮廓、对音域、对运动方向和对结尾安排的考察，强调了在有时间和地区特性的各种变化中的“共同形式”（W. Wiora），相反，对节奏特点和力度特点的考察，则突出了种族方面的区别（W. Danckert 1939）。从古代民歌的遗风中可以看到旋律的一些具有明显差异的基本类型：围绕着一个或两个中心音的紧密运动，常常与大量一词多音联系在一起。中世纪以来，欧洲民歌的旋律特点由诗作的段落形式和诗行划分来决定。它的各发展阶段也还明显；显然（作为一种类型，而不是作为单首的歌曲），有上升性起头，有围绕属音的紧密运动和有下降性结束行的三行式，要比在第二行里有三度或五度模进，在末行中回复到开始的三行式更古老些。新近的研究表明，各种旋律调性的三分式，五声音阶中的分类，调性和在大小调体系，一方面互有差别，另一方面作为民歌类型的年龄标准或来源标准在其适用性方面又有局限。可以把四音的五声音阶（c—d—f/g—a—c）与有三度叠置的五声音阶（d—f—g—a—c 或者 c—d—e—g—a—c）区别开，可以把由公式

形成的调式与有五度/八度支架的调式区别开，可以把作为“基本音响形式”的大调与功能性和弦和声的大调区别开。

匈牙利歌曲《Letörött a kutam gemje》缺少 a 和 e 两个音级。所以，我们可以想到无半音的五声音阶（f—g—降 b—c—d—f）的早期形式，它是通过大调三度[4]（g—b 和 d—升 f）来变化的；这里的升 f 似乎不是古代距离旋律特点的残余形式，而作为不确定的音调，是不同调性的会合标志。另一方面，第二行的五度模进是后期发展阶段的标志；这是否为匈牙利民歌的特点，至今仍有争议。必须对旋律特点与节奏和力度特点的共同作用进行认真考察，才能找出民族的特点。

在《三位骑士骑着马》这首歌曲的德国版本中，重音沉重且有力，弱起是决定性的，而且，乐音围绕着作为中心的扬音节被分成小组。相反，在法国版本中，重音尖锐且短促，弱起（它即使还有）似乎也并不重要，而且，乐音的分组也由开始和结束的明确划分来确定。

---

①伽利莱伊（V. Galilei，1520—1591），意大利琉特琴家、作曲家，著名天文学家伽里略之父。——编译者注，下同。

②和弦和声（Akkordharmonik）一词在德语文献中比较少见，以笔者理解，和弦和声就是主调和声，因为通常的 Homophohie（主调音乐）与 Polyphonie（复调音乐）相对使用，而和弦和声与线性和声（lineare Harmonie）相对使用。从中可以看出，原文作者试图从特定的角度来进行论述。

③本文的音名记法已译为英制。

④大调三度（Durterz）一词似为达尔豪斯自造，以笔者理解，它就是大三度，但达氏从大调的角度来考虑问题，有其一定的用意。

（本文作者系中国艺术研究院音乐研究所副译审）

包美荣

现当代西方音乐美学旋律学说管窥

（摘　录）

当代法裔加拿大著名音乐学家杰安·加克斯·纳蒂埃（Jean Jacques Nattiez）1945年生于法国，1970年移居加拿大，后取得加拿大国籍。1973年获得法国巴黎第八大学音乐符号学博士学位，现就职加拿大蒙特利尔大学音乐学教授，音乐符号学的倡导者之一。他将现当代西方旋律理论归纳为三大研究系统，这便是“关于乐句构成法的研究系统”、“关于旋律轮廓、旋律形态、旋律曲线的研究系统”、“关于旋律运动的研究系统”。

“关于旋律轮廓、旋律形态、旋律曲线的研究系统”是指针对旋律轮廓、旋律形态、旋律曲线进行类型学的研究系统。这一类学者中，美国民族音乐学者查尔利斯·阿达姆兹的研究极为引人瞩目。阿达姆兹对以往的旋律轮廓记述法进行了分类，这便是“隐喻记述”、“言语罗列的记述”、“图表记述”等三类。在此基础上，阿达姆兹本人对能够产生十二种混合类型的四个基音（开始音、终止音、最高音、最低音）进行了特性研究。

“关于旋律运动的研究系统”是指针对音乐旋律各个音的主音

所具有的各种机能进行研究，并试图延续这些机能的研究方法。如果说前两类属于静态的旋律理论研究系统的话，那么“关于旋律运动的研究系统”无疑属于动态的旋律研究系统。这方面的研究以施米兹·布安·布斯布鲁戈、兴德米特、罗纳多·麦耶为代表。施米兹·布安·布斯布鲁戈在其《旋律教本》一书中对旋律在二、三、四度音域内部运用 2 至 n 个音的情况下，音究竟按照什么样的规则运动进行了论述，并由此制定了不同于和声机能，由“机能性一致”、“机能性连续、“机能性单位”、“机能性对立”四个方面构成的纯旋律机能的运动规则。兴德米特的研究与布斯布鲁戈相近，他强调在旋律中究竟是由哪一个音决定着旋律运动的特征？“支配旋律中的音有主次之分，旋律中即存在着我们称之为小和音群主音的音，也存在着起支配作用的音，其中，最为关键的是旋律二维构造中，存在着起决定作用（兴德米特使用了“战略地位”一词）的音。换言之，在最高音和最低音中存在着具有决定性的特殊意义的音。”这些音的“度数地行”都属于“二度进行”。而麦耶则进一步指出，“旋律中存在着不同于经过音和装饰音，具有更为重要的结构性机能的音。”（麦耶，《音乐的说明》，1973 年）

在对以上旋律学理论研究的三大系统进行了深层分析的基础上，杰安·加克斯·纳蒂埃指出，对于旋律学来说，虽然现存的音乐空间中存在着千差万别的音乐视点，但我们完全可以将种种异质的（音乐）模式加以组合。最后，杰安·加克斯·纳蒂埃援引艾德瓦斯的有关音乐旋律中的“反复”、“对照”、“脉络”、“回归”、“均衡”等运动特征的理论，提出我们在音乐旋律研究中，必须对“旋律构成上的美的基础”，“聆听旋律的意义”，“旋律的书法”等进行反思，尤其要着重对“旋律构成上的美的基础”问题进行反思。

（本文作者系内蒙古艺术学院讲师）

姚艺君

音乐院校作曲专业应增设民族旋律风格模拟写作课

作为一名音乐教育工作者，我想就中国音乐的旋律风格之教育问题谈一点想法和建议。

一、现状

武汉音乐学院作曲系教授匡学飞先生在《作曲课教学中的几个问题》(《黄钟》1997年第1期)一文中颇有感触地说道："近年来，一部分作曲学生交来的作曲作业，尽管在不同的方面不乏可取之处。但是就其音乐语汇，特别是旋律基调而言，常常太像，甚至干脆就是一般的流行歌曲，或者通篇多是车尔尼钢琴练习曲及其它一般的西方钢琴小品的音乐语言，似乎除此而外没有别的'话'说。"究其原因大抵有四："一是这些年来流行歌曲听多了，而且唱多了；二是在进校之前学钢琴的过程中弹的练习曲和乐曲，决大多数是西方的；三是严肃音乐接触太少；四是中国民族民间音乐接触更少（几近空白）。"（据了解，这种情况带有一定的普遍性。）他认为，学习其它优秀的音乐作品，目的应在于丰富我们自己的发展创造。"而我们培养的作曲学生——日后的作曲家，则还

是更应该多写出中国风格特色的作品。”

匡学飞教授的文章还说：“……**作业状况所反映出的音乐语汇单调——特别是旋律的贫弱问题，当然应该引起足够的重视并促使其改变。……重要的是及时采取一些合适的办法来帮助他们。”笔者认为，这个“重视”应该是所有音乐教育工作者的责任，而不能只是某一位或某些位有责任心的教师之个人所为。**

曾几何时，老一辈的作曲家们身背挎包，走遍了祖国的山山水水。他们心贴着大地，植根于沃土。“采风”这个词儿，对于老一辈作曲家而言，是一种实实在在的行为。正由于此，他们才会创作出那么多具有浓郁中国风味、脍炙人口的佳作。如今，由于种种原因所限，“采风”已不再是行为的实施，而更多的则是名词的使用了。某些音乐院校的作曲系，也曾有过每年组织一次学生深入山乡进行实践锻炼的历史。其中有一项重要的活动内容，就是直接向民间歌手或艺人学记当地民歌或其他民间音乐。这种锻炼和学习实际上是比较全面的，学生也会受益终身。但是，历史终归只是历史，不过是一种美好的回忆罢了。这种“采风”锻炼，早已由每年一次改为隔年一次，又由隔年一次改为五年一次。时至今日，有些院校作曲专业的学生，五年本科读完了也从未实际“采风”过一次，严重的与生活实际脱节，再加上课程设置的不足，因此，他们音乐语汇的单调、旋律风格的贫弱，似乎也是“顺理成章”的了。他们的作品也只能是无“话”可说的空洞了。**造成这种现状的客观原因似乎也能找出许多，诸如文化背景的、社会大环境的、学院小环境的、经济的……，笔者全都认可。但这些不是本文讨论重点。本文旨在抛砖引玉，找到一些解决或弥补的办法去帮助学生。**

在想办法帮助学生方面早已有先行者。如：刘正维教授根据学生情况的因材施教。分别提出民歌、说唱、戏曲、器乐的某些

典型片断，让学生进行模拟写作或发展写作；匡学飞教授要求学生大量浏览民间音乐的曲谱和音响，并把其中自己特别喜爱的连曲带词认真抄录下来，反复熟唱，感受和领悟其美妙，每次上作曲专业课时，背唱一至三首；吕宏久教授在民间音乐课上让学生模拟写作蒙古的长调音乐等等。**但是，这也只能是少部分有责任心的教师们在自己课堂教学中的弥补。就整个民族音乐的教学来讲，对于大多数作曲专业的学生而言，目前还存在着许多遗憾。**

首先讲课程设置。全国九所音乐院校的作曲系以及各类艺术院校和师范院校的作曲专业，虽然基本都设置了“民族音乐课”（这是一个约定俗成的用词，实际上基本均为民间音乐部分），但开课情况却参差不齐。师资力量强的单位，可以将民歌、说唱音乐、戏曲音乐、民间器乐、少数民族音乐、中国多声部民歌等分门别类的细教（为数很少）；师资力量弱的单位，则只 好由一位教师统起来讲。有的学校，由于没有民族音乐的教师，民族音乐课是由其他专业的教师兼任，而且是只开一门民歌课，其它全无。据悉，有的学校甚至没有开民族音乐课，原因不详。

其次讲学生学习环境和条件。学生的学习兴趣要靠教师去引导，学生的学习自觉性要靠教师去培养。而课程的设置要靠学校来统一安排。民族音乐课在学校的整个课程设置中属于合班共同课，即全校所有专业的学生集中在一块儿来学这门课。全校各系（一个年级）的学生总数大约100人左右（有的甚至更多），一般情况下总是分成两个班，有时，一个班的学生人数可多达40余人。学生的专业则是五花八门什么都有。教师无法根据学生专业差异及个人素质状况进行有针对性的教学。民族音乐学的“实际参与、亲身体验”更加无从谈起。原因是人数过多、专业过杂。以民歌课为例，教师若想在课堂上教唱一些风格较为典型的民歌的话，课堂的组织就要大费脑筋了。一块儿唱，听不出每个学生的单独状

态；个别教，又顾及不到全班绝大多数同学的情绪。学生由于专业的差异、个人素质的参差不齐等原因，其兴趣也会呈多元状态。感兴趣的同学由于老师顾及不到而错过了一次又一次的机会；不感兴趣的同学则会因老师的“罗嗦”而烦躁不安。因此，教师只能“顾全大局”。其结果是，此课只好停留在很浅的一般性层面教育之上了。

匡学飞教授的文中还有这样一段令人心动之语:“学校里通常都开设的民歌课、曲艺课、戏曲音乐课等，要求学生应予足够的重视，认认真真地学好。这类课程，对于作曲专业的学生有着特别的重要意义。笔者曾经不止一次地听到原先毕业于国内的音乐学院（作曲系）而后来出国的人回来说，他（她）们后来特别怀念，认为非常受益的，是当年在学校里学的民歌、曲艺、戏曲音乐这些课程。”匡学飞教授是一位作曲专业课教师，并不担任民族民间音乐课的教学工作，那些海外归来的学子们对他讲出这番话，应该说是不存在什么“虚伪”成分的。由此看来，民族音乐课的教学，对于作曲学生的实践是有一定重要意义的。诚然，这种在学校的高楼深院里通过书谱或音响资料间接地学习民族音乐，远比不上深入山乡的学习来更直接，更全面、更有感受。但是，对于没有“采风”实践机会的作曲学生来讲，也不失之为一种重要的补充、延续和拓展。音乐是生活的反映。对于那些从家门到校门的学生来讲，民族音乐课的学习，除了为他（她）们的“音乐母语”供给基本的、基础性的营养以外，大概也还算得上为之开设了一扇间接地感知和认识广阔的生活天地的“窗口”吧。

二、设想

如果有可能的话，“民族旋律风格模拟写作”课的教学，可根据作曲学生的专业特点，分两个阶段进行。

第一阶段：听、唱阶段

在这一阶段中，可视师资的具体情况，让学生尽可能多的听，尽可能多的唱。因为，足够多的听和足够多的唱，对于一个作曲专业的学生来讲，是一个旋律储备的大好机会。所以至关重要。课堂教学的重点要放在唱上，足够多的听可放在堂下作为作业完成。但要有检查和督促。

（1）听

这一部分，如果教师能唱的尽可能自己唱给学生听（无疑此对教师提出了更高的要求），因为这样可以给学生一个立体的、活灵活现的真实感。此外可借助于录音和录像。同时，要求学生记谱（大量的记谱可放在课堂下）。

（2）唱

这一部分，要求学生大量的背唱各类民间音乐作品，而且要尽可能的维妙维肖。教师要逐字逐句的细扣。背唱的种类、数量与质量，都要有明确的规定和要求。

第二阶段：模拟写作阶段

这一阶段是学生实际动手的阶段。主要任务应临摹，而不是创作。（所谓临摹，“临”，起源于临帖，即置名帖于旁而观摹写字。“摹”，起源于摹帖，即将纸覆盖于帖上而摹写。后来，“临摹”泛指以名家书画为蓝本而模仿。）也就是本文称谓的——模拟写作。主要是学习民间音乐在旋律发展和风格体现等方面所采用的方法与手段。

模拟写作的对象可分两个方面，一是个性的模写，二是共性的模写。所谓个性模写，即是对某些有典型风格特征的个体或片段进行模拟写作；所谓共性模写，即是对已总结出来的带有一定规律性的特征进行模拟写作。前者是局部的，后者是整体的。局部可以小到一个乐句、一个拖腔、一个终止式甚至一个结束音。整体可以大到一个声腔、一个剧种、一个流派甚至一个色彩区。具

体办法与范围可视教师的不同情况而定。因此要求教师也要不断地学习和提高。

三、教材

目前，这一类总体的、全面的现成教材尚属空缺。但是，各类散见的却有不少。这要归功于那些多年来致力于民族音乐和民族音乐形态学研究的专家、学者们。比如，苗晶、乔建中对民歌色彩区的研究，杜亚雄对少数民族音乐的研究，江明惇对汉族民歌的研究，樊祖荫、杨通八对多声部民歌的研究，张鸿懿对说唱音乐的研究，董维松对戏曲音乐的程式性与非程式性的研究，连波对戏曲作曲的研究，常静之对梆子腔的研究，刘国杰对皮黄腔的研究，刘正维对小戏声腔及戏曲声腔板块说的研究，袁静芳、叶栋、李民雄对民间器乐的研究，李西安、军驰对中国民族曲式的研究，等等，等等。教师可根据课堂需要进行合理的选择与安排。

四、师资

课程开设的效果如何，师资的素质是个关键。由于在中国的音乐教育历史上此课是一种新的设想，这方面的师资准备并不充分。然而，目前作曲专业的学生又确实需要在民族民间音乐方面加强教育，以弥补没有实际生活体验之不足。所以，在师资方面应该允许有一个起步的阶段和摸索的过程。开路者是伟大的，因为他们会面对失败和不理解。同时也希望学院领导能够给予足够的重视与支持。

就目前的情况来看，这方面的师资应该来自两个系：（1）音乐学系；（2）作曲系。望作曲系和音乐学系能够携起手来，为了共同的音乐事业，在共同培养这一学科师资以及目前学生的课程设置等问题上达成共识，求大同存小异，多做些工作。

（本文作者系中国音乐学院讲师）

二、民族民间旋律研究



王耀华

东方部分古典音乐的类型化旋律

（摘　录）

东方部分古典音乐的类型化旋律述略

（一）中国：福建南音中的腔韵

在中国，类型化旋律普遍存在于戏曲、曲艺、民歌、器乐之中，诸如：昆曲的主腔，京剧的西皮、二簧两大声腔，民歌、器乐的“调族”、“调类”等。福建南音中的腔韵亦属此中行列。

腔韵，在福建南音中，指的是乐曲中最具代表性、最为典型，因而也是最有特性的旋律音调。它们在曲调的反复循环中，往往在一定的结构地位中保持不变或基本不变。

按其类型化范围的宽、窄，有滚门性腔韵、曲牌性腔韵和曲目性腔韵。

根据旋律篇幅、板位以及表情特点可分为大韵、短韵和截韵。

按旋律活动音区的不同，又有高韵、低韵两种腔韵形式。按其在各基本句式中的结构位置，有句头韵、句尾韵、句中韵以及

上下句首尾呼应等形式。其中以句尾韵为基本形式。按其在乐曲结构中的运用情况，可以分为单韵循环、双韵循环（双韵并置循环、双韵主次循环、双韵重叠循环、双韵串连循环）、三韵循环（三韵回旋、三韵主次循环、三韵起承转合）以及多韵联缀等。

（二）日本：雅乐中的旋律“型”

在日本，类型化的旋律存在于雅乐、琵琶乐、能乐、谣曲、义太夫等音乐种类之中。

雅乐中的旋律型，指的是具有相对固定意义的旋律单位。雅乐中的曲子，是由许多旋律型的连接来构成一个完整的乐曲的。相同调子的乐曲，虽然旋律型的排列方法、组合形式不同，但是，所使用的旋律型的种类却大致相同。在雅乐中，有壹越调、双调、大食调、平调、黄钟调、磐涉调等六个调，称为六调子。各个调子均有代表性的旋律型。这六个调子就像是容纳各种各样形态旋律的旋律仓库。然而，这六个仓库里所装载的旋律型又并非完全不同，而是相互间有某些相同或相似的旋律型。究其原因，可能与各调子的宫音之间可以按五度相生顺序排列有关，前调的徵音就是后调的宫音，都是各调经常使用的重要音级，因此，也就经常出现共通的旋律。

（三）印度尼西亚：斯连德罗音阶、培罗格音阶及其帕台特

印度尼西亚甘美兰中的类型化旋律，主要表现在帕台特（Patet）之中。

帕台特，在印度尼西亚具有较为广泛的含义，它除了规定调式的中心音和骨干音之外，还具有特定的音域、音列、旋律型、终止式等，并有各自的表情特点和演奏时间的规定。

（四）印度：拉格

拉格是 Raga 的译音。北印度念作 Rag，南印度念作 Ragam，来源于古代梵语词根 Ranj，原义是“感染”人的心灵。对于拉格

的含义，学术界说法不一，因为它包含的内容十分丰富，所以，很难用简单的语言来概括。但是，比较普遍的说法，认为拉格是印度古典音乐的旋律基础，每一种拉格都有它自己所特有的音列、音阶、音程以及特定的旋律片段，并表达某一种特定的情绪。拉格中包含有各种各样的要素。既有上行、下行音列完全相同的拉格。也有上行、下行音列不同的拉格，还有在斯瓦拉中缺少一个或两个音的六声音阶、五声音阶的拉格，以及作其它形式进行的拉格等，经常使用的有 200 种以上。有些音还有音过程的变化，例如有些音出现时，是从下一个音以滑进方式到达该音；有的音并不是静止的，而必须具有摇动感；有的音必须用延长音的形式。并且还有自身的装饰音体系，它包括由一组组乐音构成的各种装饰乐句和包括各种滑音、颤音、摇摆音的 15 种装饰音，它们与拉格紧相关联。各种各样的拉格有各自不同的规范，必须考虑这些因素来进行旋律的编创。拉格还是印度古典音乐的一种基本结构，各部分按一定逻辑关系组合，包括：慢速、散板的引子阿拉普（Alap），围绕主音、活动于中、低音区的呈示部斯塔伊（Sthayi），中速、快速以不同主题即兴唱奏的变化部分安德拉（Antara），对前两部分主题进行变奏综合的桑贾列（Sanchari），令人陶醉的全曲高潮阿胞基（Abhogi）。拉格中还有拉斯（Rasa）这个概念。拉斯的梵语原意是韵味，是一种特殊的心理和情绪上的自然享受，并且还有一定的哲学意义，要求音乐家从所有的角度用乐音来表现拉格的特征，作为客观的、绝对的存在而呈现给听众。

（五）阿拉伯地区：马卡姆

阿拉伯音乐中，一个八度的调式音阶通常被分为一个四音列和五音列，它们被称作塔巴克（Thabaka）。每个塔巴克均由各种二度音程组合而成，它们按不同顺序排列便可形成许多种类的四音列和五音列，将这些不同类型的四音列与五音列再进行不同的

组合就可以产生更为多种的调式音阶，阿拉伯人称之为马卡姆(Makam)。每种马卡姆除了具有固定的音程连接模式之外，还各自有特定的终止音、开始音、停留音和色彩音。据文献记载，阿拉伯地区有100多种马卡姆，但在古代普遍通用的只有12种，现在只有14种。

马卡姆除了用来表示调式音阶之外，还用来表示具有套曲性质的音乐体裁，以及在阿拉伯地区十分流行的声乐、器乐即兴表演规范。

在马卡姆的即兴演奏中，有旋律群和旋律段的结构形式。旋律群是在调式音阶基础上形成的、马卡姆即兴演奏的大结构单位。每一旋律群都有自己特定的音域，活动音区多为自低向高顺序发展，最后再回到开始的音区。

旋律段是在旋律群范围内以调式音阶中的某个音为重心而形成的较小的结构单位。它包括着数量不等的乐句，由这些上下起伏、迂回曲折的一组组乐句构成了丰富多样的阿拉伯音乐花纹(Arabeske)。

（六）伊朗：达斯特加赫

在伊朗，达斯特加赫（Dastgah）与阿拉伯的马卡姆一样，也具有调式音阶、旋律类型、即兴演奏规范和组曲等多种含义。这些含义之间既有联系又有区别。

每种达斯特加赫都有各自不同的骨干音，成为音乐色彩的决定因素。骨干音中包括调式主音、变化音、停顿音。调式主音，往往是旋律核心音，周围的邻音群都环绕着它进行各种即兴性组合；变化音，通常是指那些半升降音，其音高的不稳定，往往给人以深刻印象，成为该达斯特加赫特征的鲜明表现；停顿音，旋律进行往往在此作短暂的停顿，有时还起临时主音的作用。正是这些骨干音与旋律展开的其它结构特点相结合，而赋予了每种达斯特

加赫以独特的韵味。

达斯特加赫还将传统的旋律型按调式分组连缀成组曲。伊朗古典音乐有 300—400 个旋律型，称做古谢（Gusheh）。它们为即兴表演提供基本的旋律模式，音乐家们可以在此基础上进行各种变奏和发展。达斯特加赫组曲就是以某一调式为基础，选取该调式中的几种旋律型进行即兴性的变奏和发展，联结成一首完整统一的乐曲。乐曲的生命力就在于音乐家们以旋律型为基础而进行的各种独具个性的即兴创作。

各种达斯特加赫都有各自丰富的表情达意内涵和情感特征，通过演奏、演唱者的即兴创造，得到生动、具体而富有变化的表现。

东方类型化旋律的共性

在多种多样的类型化展开方式中，又存在着诸多共同点，即：贯穿性、规范性和即兴性。

贯穿性 就是各种类型化的旋律型贯穿于旋律结构的各个部分，成为它们的核心和标志。只是其贯穿方式不同而已。如：在福建南音中是以不变或基本不变的形式在相同的结构位置出现；日本雅乐中是作为旋律而进行的组装；在印度拉格中是作为旋律基础、旋律种子而即兴演奏；在阿拉伯马卡姆中是以某种旋律原型作重复引伸、发展。

规范性 就是各种类型化旋律都具有相对规范的音列、音阶、强调音级和特征旋律音调，这些特征性因素在展开过程中尚有不同的展开方式及其规范，如：福建南音的框架式展开，即在一定的旋律框架内部进行变化、引伸；日本雅乐的部件式组装；阿拉伯马卡姆的阿拉伯风格的基本旋律型的无穷尽的延伸式重复、变奏等。

即兴性 就是各种类型化旋律的展开都有赖于表演者的即兴性创造。然而，这种即兴性创造与西方音乐中的阿德利普(Adlib)不同，西方的阿德利普是完全按照表演者自己的意思来进行的即兴表演，而东方古典音乐中的即兴性是在传统规定的各种各样的限制中来进行的。如：在福建南音中，它和中国的其它传统音乐形式一样，是在一定的旋律框架内，在遵循一定旋律骨干音的基础上，可以作旋律的装饰性润腔变化。在印度拉格、阿拉伯马卡姆中，即兴性创作的自由度虽然要广泛得多，但是也正如在贯穿性、规范性中所已叙述过的那样，也仍然是在传统规定的限制中来进行的即兴演奏。在这种即兴演奏中，人们所追求的是形式规范与创作自由的完美结合。例如：在马卡姆中，每种马卡姆都为演奏者确定了调式音阶、终止音、音区变化、核心音、调式临时转换的顺序等基本的形式规范，但是，演奏者却可以在此范围内发挥才能，或则对旋律段落进行巧妙的安排，或则以丰富的装饰音和加花对音乐进行精心的雕琢，自由地进行创作，使音乐显得缤纷多彩。在印度拉格中，比起已经创作好的部分来，由演奏家自己即兴演奏的部分要多得多。人们期待着演奏家在传统的规范基础上将进行怎样的即兴演奏，演奏家则在传统规范的基础上根据当时的条件、状态来变化着曲子的长度和内容，对于印度人来说，音乐是倾听现场的实际演奏，只有一次，只限于这现场中消失的一次。

（本文作者系福建师范大学教授）

乔建中

论汉族山歌的音调结构特征

由于历史上的发展，每个民族都形成了自己独特的具有深刻表现力的民歌音调，它是该民族的语言、心理素质、性格特征等在民族音乐文化上的集中体现，是区别于其他民族音乐的最重要的因素之一。同时，在一个分布广阔的民族共同体内，由于人们居住在不同条件的环境里，流行于那里的民歌音调，也就同时浸润着浓厚的地方风格，它又是该地区人民生活的各种特点在民间音乐中的生动反映。

在研究民歌音调的民族特征和地方风格时，人们往往首先注意到它的音阶调式组织，这固然是值得重视的一个方面，但有时不一定是最重要的方面。因为在实际上，有些作品虽属同一音阶调式，但它们的风格特色却有很大的差异。比如我国的七声宫调式和西洋自然大调，两者的音阶形式完全相同；又如某些南北方民歌，虽然同是五声徵调式，但它们之间的殊异几乎触手可及。相

反，在同一民族或地域内，我们又会碰到某些音阶调式不同，但风格色彩却很接近的民歌作品。这样两种相反的现象说明，还有比音阶调式更为内在的因素决定着民歌音调的风格特征。我认为，这一因素就是音调的进行原则或曰音调结构。

所谓音调结构，就是在特定的音阶调式的基础上所形成的旋律构成原则。它是一个民族或地区丰富多样的音调现象的抽象和概括，并从更本质的方面反映出各民族各地区人民不同的音乐思维逻辑，突出地体现了不同的自然环境、风俗民情、审美习惯，特别是方言音调对民歌的直接影响。总之，各民族各地区民歌所以呈现出大相殊异、千姿百态的风格色彩，首先是由于它们以不同的音调结构作旋律的基础而形成的。

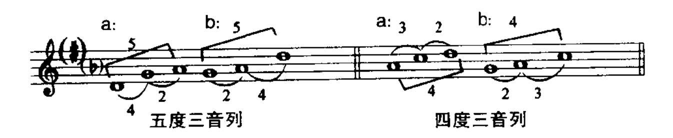
音调结构问题，早已受到国内外音乐学界的普遍注意。前苏联的符·别雷在《音乐语言的若干问题》一文中指出："音调结构的概念比音调的概念广泛，它事实上表露了音乐特有的、具有典型的表现力的特征。……这结构并不是音调的总和而是音调的综合。""独特的音调只不过是风格上的重要特征，独特的音调结构更是这样。""它比其它音乐手段更直接地反映出各社会阶层的心理。"德国的梅耶尔在谈到德国民歌音调的特征时也曾明确指出："从结构上说，大三和弦是常用的德国民歌旋律骨架。"另一位前苏联音乐家则认为："号召的、命令的四度音调是俄罗斯号子的基础。"我国国内有的同志在研究了湖北荆楚一带民歌之后得出结论说："三声腔：宫、角、徵是楚宫体系民歌中音乐思维的核心。"尽管他们在理论概括或分析研究的表述上各有差异，但他们都是力图从音调结构的角度来总结本民族本地区民歌音调特征的。这里，我们也想从音调结构入手，对汉族山歌音调构成规律作一个初步探讨。

由于受各地方言音调等因素的直接影响，山歌中的音调也确

实像独特、多样的汉语方言那样繁复多姿、五彩缤纷。但就其构成规律即音调结构而言，它们仍然可以分成南北两个属系，以下我们分别研究两者最基本最明显的一些特征。

北方山歌的音调结构

五声音阶是南北方山歌运用得最普遍的一种音阶形式。这种音阶有一个重要特征，即所谓“三音列”性。它又包括两种形态：在五度范围内四——二度（或二——四度）关系三音列和在四度范围内的三——二度（或二——三度）关系三音列。前者称“五度三音列”，后者谓之“四度三音列”：



它们共同组成了五声音阶的占统治地位的音调范围。在具有五声音阶特征的民族和地区的民间音乐中，它们有着极为丰富多样的表现。而在汉族山歌中，“五度三音列”恰恰是北方山歌音调结构的一个主要特征，“四度三音列”则是南方山歌音调结构的重要原则之一。
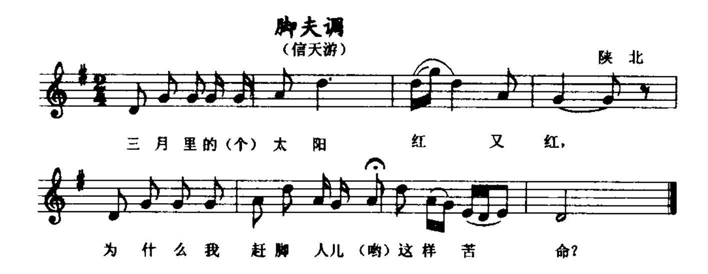
在北方山歌中，我们经常可以碰到那种大幅度跳上跳下的旋律音型，而其中最有代表性并最能反映北方人民音乐思维特征的就是以四度音调为特色的“五度三音列”结构。它广泛运用于五声调式中，形成了北方山歌的一个显著特色。以下是它的三种常见形态：

A. 单一“五度三音列”结构

凡是由五声音阶的某三声按四——二度关系排列构成基本歌腔单位，而将另外两声作为助音、经过音处理的山歌旋律，都属于这种结构的范围。它又包括：

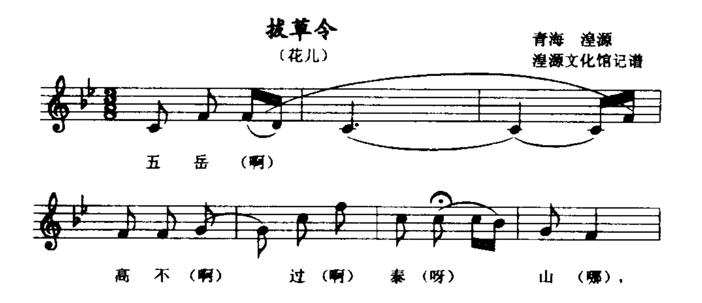
甲）“徵—宫—商”式。如：

〔例 1〕
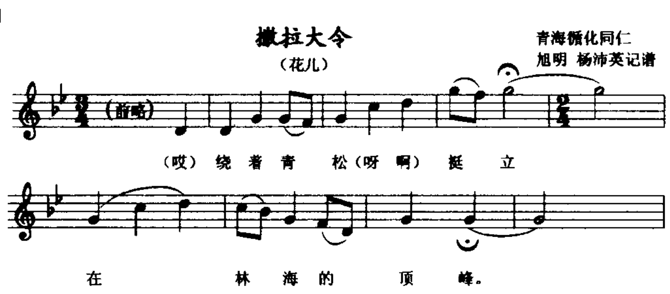


乙）“商—徵—羽”式。如：

〔例 2〕

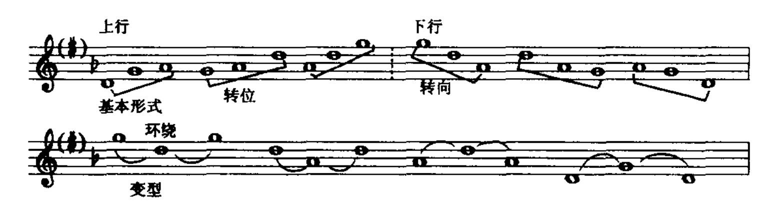


丙）“羽—商—角”式。如：

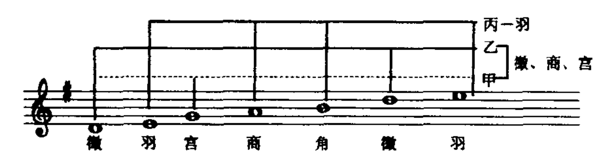
〔例 3〕



以上各例，虽属不同歌种，但却具有单一“五度三音列”结构的一系列共同特征。首先，它们各自的旋律活动中心（或称旋律支架）都是三个音，其余的非支架音则偶然用之。其次，这些活动中心又常以三音小组的组合型出现。它们的基本结合方式就是上述四——二度关系，同时，由于转位，转向及变化运用，故又派生出一些新的组合，凡此，几乎包罗在以上各例之中：



再其次，无论哪一种位置、方向上的组合，其中至少包含一个四度跳进，这是该类结构也可以说是整个北方山歌中最富特征的音调现象。由于四度音调所蕴含的内在动力性，因而它能不断地推进旋律的展开。同时，单一“五度三音列”还可以继续外延，形成“徵—宫—商—徵”（以及“商—徵—羽—商”和“羽—商—角—羽”）这样的进行趋向。虽然，它包括两次四度跳进，但由于以上各音间的亲近关系，又有一个大二度作为“缓冲”，反而显得自然流畅、舒展开阔，具有浓厚、强烈的西北高原色彩。第四，在北方山歌中，甲、乙两式较为普遍，它们多作为徵、商、宫调式的音调基础。丙式的运用较少，它主要是羽调式的音调基础。三式如以同音列表示，则为：
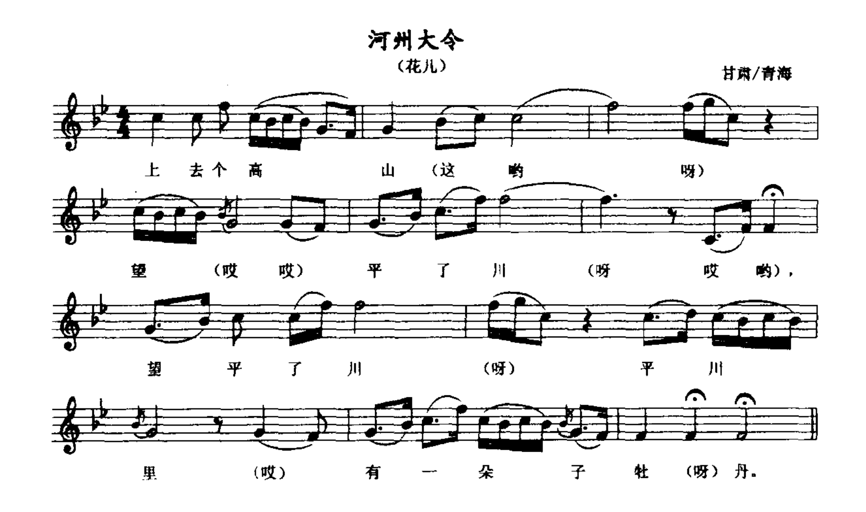


最后还应指出，以单一“五度三音列”为基础的旋律，常常

具有宽广的音域，这正是四度音调的往复跳动所造成的。

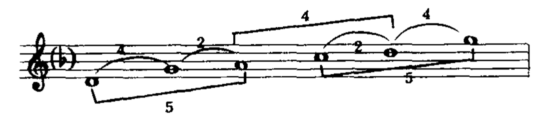
B. 综合“五度三音列”结构

当某些山歌旋律中出现了第四个支架音之后，以上单一“五度三音列”结构就随之变化，形成一种新的音调结构形式。请看下例：

〔例 4〕



该例是“花儿”中的一支代表性“令”调。除“角”之外，宫、商、徵、羽的作用都很突出。这样，这类结构中的旋律活动中心音就不是三个而是四个。同时，它们经常的结合方式并不采取“徵—羽—宫—商”的级进型，而是：



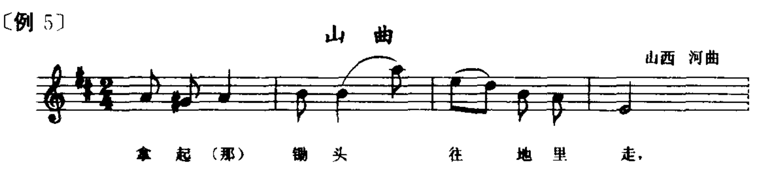
这一音列的独特之处就在于它的两头都有一个四度音调，从整体看，它实际上是以上某两个单一“五度三音列”的综合。因此，它也就仍然保持着这种音调结构的基本特征。但同时，这类旋律中有时也使用“羽—宫—商”进行，作为联结高低两头四度音调的中间环节。它的级进形式，必然使这类山歌的局部具有较柔和的、装饰性的特征，而同前一类那种单纯的“五度三音列”色彩不尽相同。在北方山歌中，尤其是“花儿”，这类结构的运用更为普遍。

C. 变型“五度三音列”结构

上述两种“五度三音列”结构，均未超出五声范围，但这只是一部分北方山歌的旋律特征。实际上，五声以外的“清角”“变宫”“变徵”“闰”音等也常出现在某些北方山歌中，而且，它们还有多种多样的用法：有时作为辅助音、经过音；有时作为基本音级而取代其他音；有时则直接加入五声音列，这就使得这类山歌的音调结构进一步复杂化，也随之造成其旋律表情的多样化。

作为助音、经过音使用的“清角”“变徵”等，一般只起到色彩性、装饰性的作用。如：

〔例 5〕

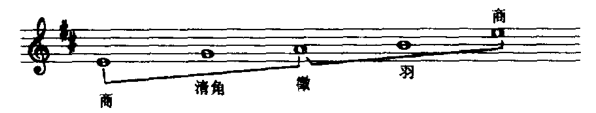


作为基本音级使用，一般以“清角”为多。有时是“清角”同“商、徵、羽”在一起，而“角”则常常隐匿。如：

〔例 6〕
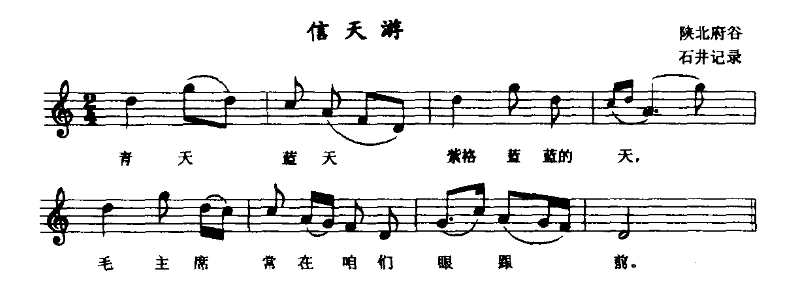


我们可以把它看作是“清角”与单一“五度三音列”相结合的结果，其结构为：

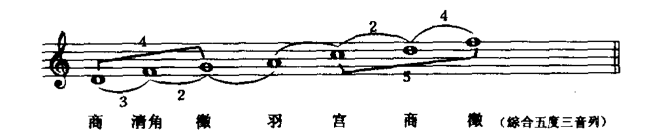


有时，“宫”音也加入以上音列，“角”音继续隐匿，如：

〔例 7〕



我们又可以视其为清角与综合“五度三音列”的结合。

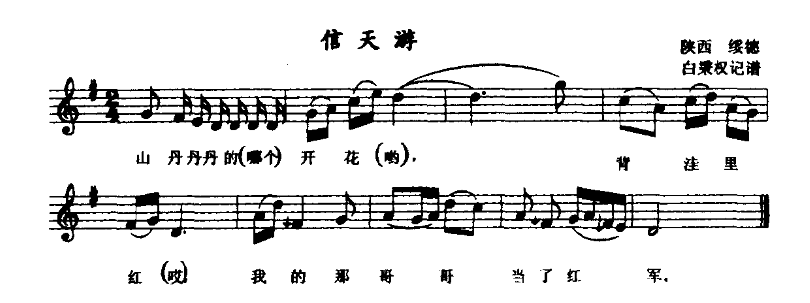


同 A、B 类相比，该类的主要变化在于包含了“商—清角—徵”这一新的“三音列”歌调。清角的运用，应看作是“商←→徵”的某种内涵的揭示。它一方面部分地改变了原来的“五度三音列”结构的格局，同时也引起音调个性的某种变化。问题是，在“商←→徵”之间，除了清角，还有一个角音，一部分北方山歌为什么多半选择前者而“冷落”后者？这无疑应从当地民间音乐的历史传统及群众的审美习惯中寻找根源。但至少可以说，比起

“商←→角←→徵”来，“商←→清角←→徵”更善于揭示这一地区人民那种爽朗、雄健而又略微深沉、忧郁的性格特征。

另一些北方山歌，则同时使用“清角”和“闰”音。如：

〔例 8〕



由于“清角”及“闰”音的加入，该例的级进音型大为增加。(它所使用的音阶形式,在西北地区其它民歌体裁及戏曲音乐中也是很有代表性的。) 但即使如此，这类山歌的旋律进行仍然被“五度三音列”结构原则所支配。

总的说来，“清角”等偏音、变音在北方山歌中的使用，多数是色彩性和装饰性的；它们既未导致这类山歌完全脱离五声调式体系，即仍属于“以七声奉五音”的范围，也没有从根本上改变音调的“五度三音列”结构原则，故我们称它为“变型”结构。

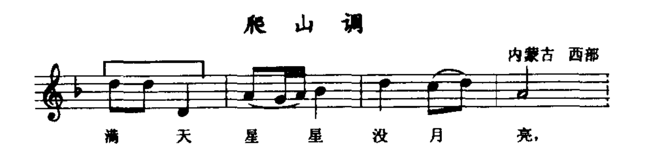
最后，还应谈谈与音调结构有关的一个问题，即各种跳进音型的运用问题。

“爬山调”、“山曲”等歌种，由于受方言的影响及采用真假声相结合的演唱方法，所以，它们的旋律当中经常广泛、多样地使用四度以上的跳进音型，造成音区、音色的强烈对比，也使这些歌种更富特色。

有些作品中，大跳进行不过是在局部出现，而有些则相当频繁。如：
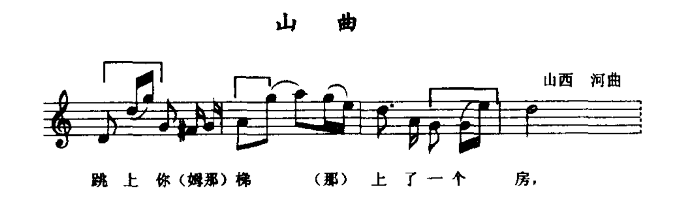
〔例 9〕

爬 山 调



〔例 10〕

山 曲



各种大跳不间断的出现，使得旋律时时处在大起大落，变幻纷繁的趋势中，这种独特的旋法，除了语言和唱法的原因外，还体现了当地群众的审美趣味。

综上所述，我的看法是："五度三音列"是北方山歌音调结构的一个主要原则，它广泛地运用于各种五声调式的音乐思维中；由于旋律活动中心的局部转移、变化和增加，不仅使"五度三音列"本身形成多样的组合形态，同时也使北方山歌旋律的构成由简而繁，其风格色彩由单一而逐渐丰富。但又因为它们基本上保持了这一结构内的音程关系即"五度三音列"的完整性，特别是其中富有动力的四度音调的普遍使用，就使北方山歌在总体上具有奔放、豁达、沉雄、浑厚的风格特征，而这也正是西北高原的特殊环境及当地人民性格、心理素质的直接反映。

南方山歌的音调结构

我国南方的山野，峰峦叠翠，江流清澈，气候温和，富饶美丽。传唱于这种环境的各种山歌，较之流行在高原大川、冰封雪飘的北方诸歌种，其风格特色，的确是大相殊异。

殊异之点很多，但首先集中表现在旋律构成的基本原则上。

一般来说，南方山歌多以四、五声羽、徵调式为主。它们的音调结构，主要有以下两类：
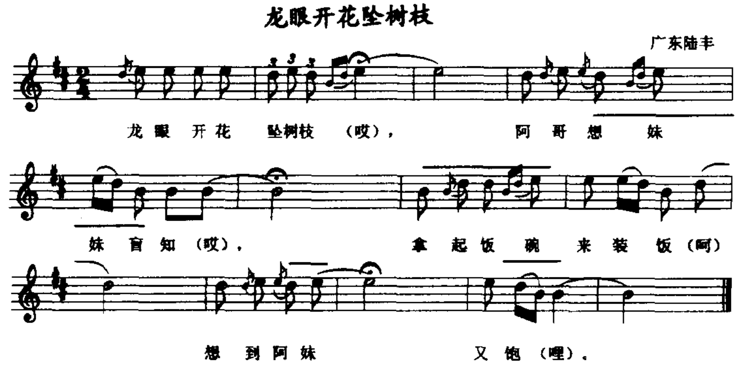
A、“四度三音列”结构

如前所述，在未填满的四度音程内存在着三——二度（或二——三度）关系的三音列性。由于它同五声自然音列的直接关联和它自身的级进型结构，便使其成为五声音阶音调范围的一个重要方面，并在音乐实践中得到广泛应用。正因如此，它也成为具有委婉、清丽但又不失热情奔放等特点的南方山歌的旋律基础之一。

属于“四度三音列”结构的山歌，有的是“单一型”（仅包括一个“三音列”），有的是“复合型”（包括两个或两个以上“三音列”）。后者不仅有“三音列”歌调的连续，而且也包括了它们的自由组合和变化发展。

下面是一首客家山歌：

〔例 11〕



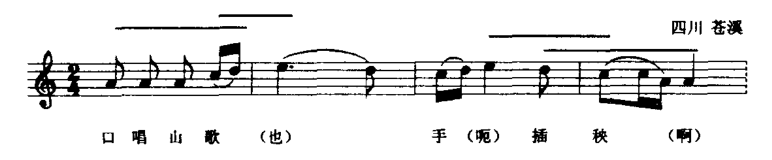
全曲仅由“羽—宫—商”这一“三音列”组成。故又称“三音歌”、“三声腔”。它的词曲结合还保留着浓厚的吟诵意味，旋律色彩异常单纯，甚至由于缺少肯定调式的某些因素而使人对它的调式的明晰、完整性都发生了怀疑。然而这一切并未影响它真实、准确地反映人民群众纯朴的思想感情，甚至也没有损害其音乐形象的完满性。也就是说，它虽然是一种近乎原始的、极为简单的音乐语言，但它却具有独立存在的合理性，而且还是无数丰富的音调列的“胚胎”和“雏形”。

再者，我们若将上例同属于单一“五度三音列”结构范围的那些北方山歌相比，虽然后者也主要是由三个骨架音构成的，但它们之间的差别是如此之大。这就说明，音调结构确实是不同旋律风格的奠基性因素。就南北方山歌的旋律而言，它们的差异，从最简单的、具有“细胞”性质的“三声腔”开始，就已初步形成了。指出这一点，对进一步认识南北方民间音乐音调规律，也是有意义的。
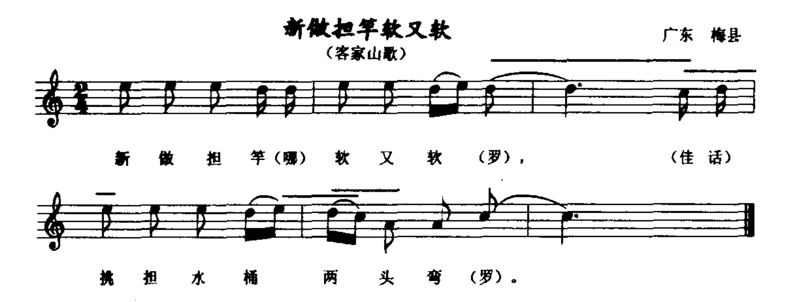
下面，我们再来看复合“四度三音列”结构的情形。首先，南方各地的四声羽调式山歌（它几乎遍及长江上、中、下游及珠江流域），就是在上述单一“四度三音列”的上方加一个大二度即角音构成的。如：

〔例 12〕





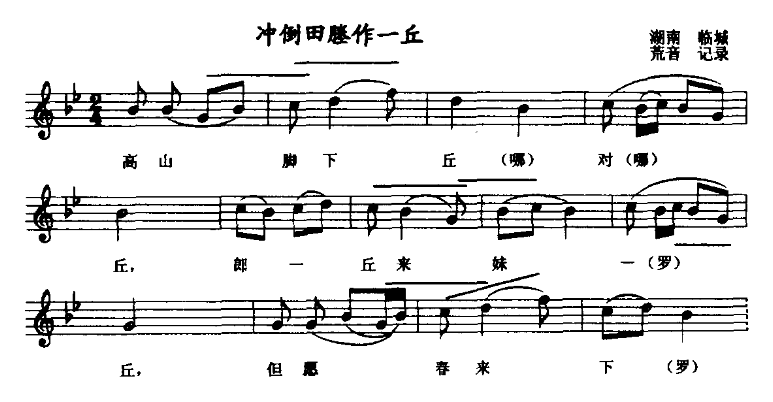
〔例 13〕



显然，角音使旋律的上方有了一个新支点，并由此开拓出一个五声音阶中唯一的“二全音三音列”。更重要的是，整个曲调在一个五度“框”内形成了稳定的调式骨架，较之前例，这类山歌旋律的感情容量和内涵也进一步丰富了。

南方的许多五声羽调式山歌，同样贯穿着“四度三音列”原则。如：

〔例 14〕
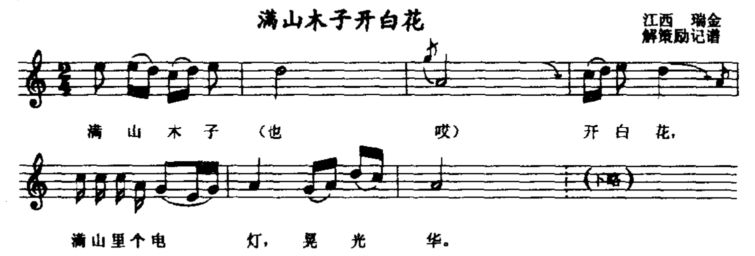


该例包括了三个“三音列”。这样，它的旋律也就可以在小七

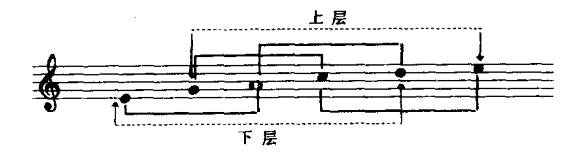
度的范围内以“三音列”歌调的连续及其自由组合而流畅地展开。

当然，“羽一宫一商”三音列并不都是一味地向上方扩展。在南方山歌中，它同时向两方伸延的情形，也是常见的。如：
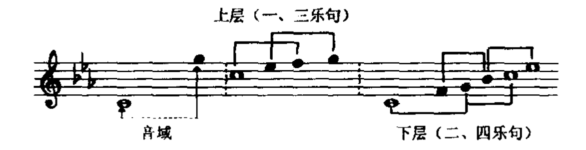
〔例 15〕



该例以调式主音作“轴”，以“羽一宫一商”作中间环节，上、下各延至“角”。虽仅有一个八度，但处在不同“层”的“三音列”歌调间的对照却很明显，它是赣南一带山歌音调的重要特征。
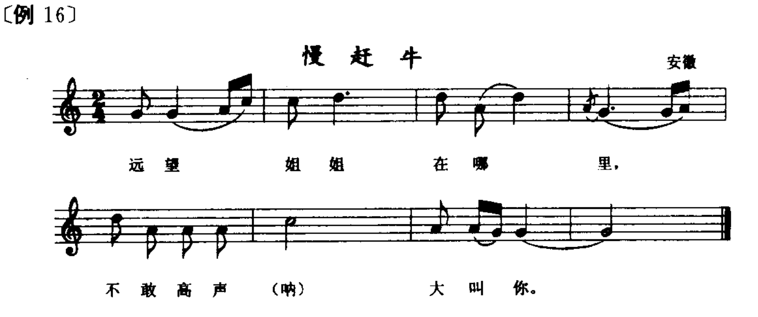


另有一些山歌，音域更宽。但同样以分“层”的“三音列”构成各个乐句。云南的《小河淌水》就是这样。其音调结构可归纳为：
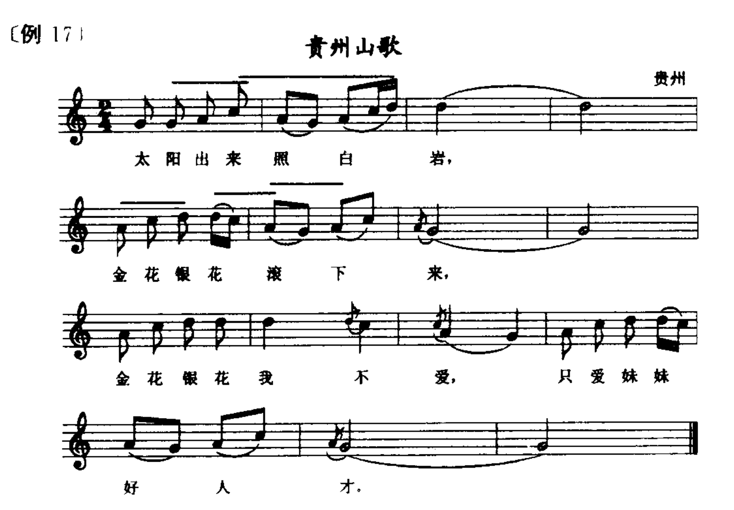


全曲共包括六个“三音列”（不全是三一一二度关系）处于高“层”的一、三乐句，色调明亮而富于激情；处于低“层”的二、四乐句，缠绵而又深沉。一组组被编织在一起的“三音列”歌腔，以更明显的音区和层次，形成了对比。

总之，在这类山歌中，不管其音阶形式如何变化，它们都遵循着“四度三音列”结构原则，而且还以“羽↔宫↔商”作为核心展开旋律。这一规律不仅在四、五声羽调式中有，在南方的四、五声徵调式山歌中也同样存在。如：

〔例 16〕

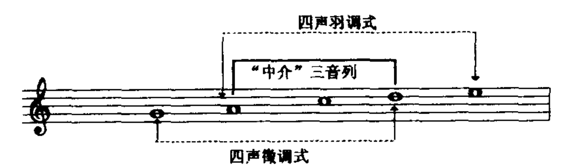


〔例 17〕



以上两例的词情、曲情都很质朴单纯，毫无雕饰。同四声羽调式相比，两者既有区别、又有联系。区别在于：调式主音转移，色彩有所变化（后者略温和）。而且，旋律中有时运用“羽—宫—

商”的变化形式（例16）。联系在于：都以“四度三音列”为基础，“羽—宫—商”的地位依旧较突出。鉴于此，似乎可以说，它们只由于“羽—宫—商”三音列分别向上、下两方扩展一个大二度形成的。或者不如说，“羽—宫—商”是南方的羽、徵两调式山歌中一个具有“中介”作用的三音列.
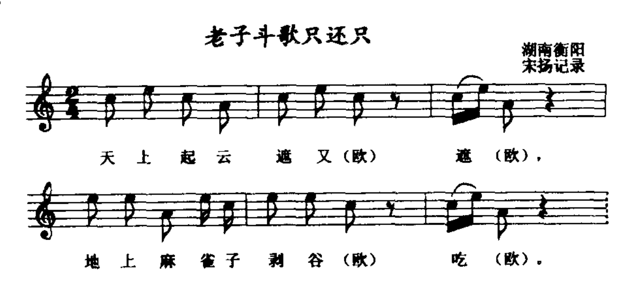


这种看法，并不是要抹煞调式间的区别，而是想强调说明：由于遵循相同的音调结构原则，不同的调式反而具有大致相近的旋律风格。反之，在音调原则不同的情况下，即使音阶调式完全一样，它们各自的风格也必定是大相径庭。前文所举南北方山歌的谱例，都可证明这一点。
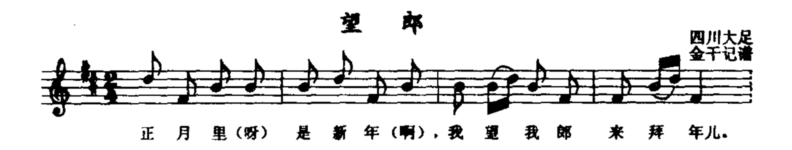
B、大——小（小——大）三度关系音调结构

我国长江中上游（特别是中游）、珠江上游及台湾的某些山歌音调，恰好是由“羽—宫—角”（小——大三度）或“宫—角—徵”（大——小三度）这样一种音列构成的，也就是说，它们所遵循的是一种“三度”结构原则。依照这一原则构成的旋律，同样与方言音调结合得很紧，其风格则与前一类颇有不同。

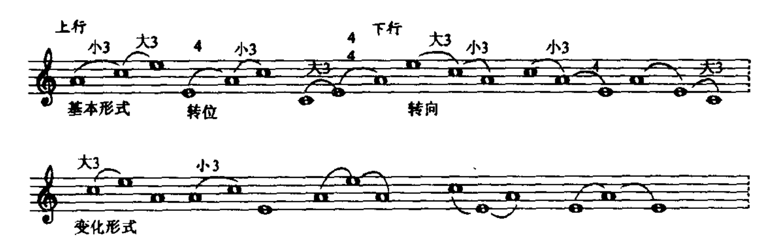
〔例18〕



〔例 19〕
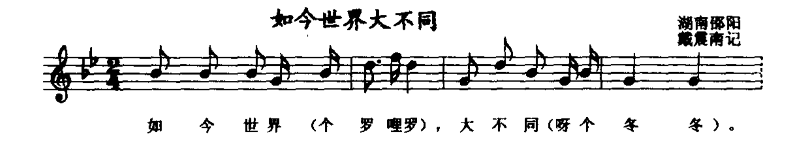


在这类山歌中，羽、宫、角的组合也是多种多样的：



在以上一系列三音小组中，占突出地位的是大小三度及其转位小六度音程。

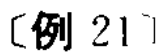
有些山歌，在角音上方再依“三度”关系加一个“徵”音。如：
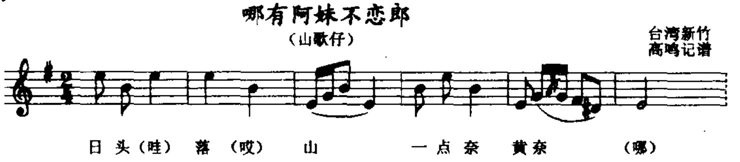
〔例 20〕



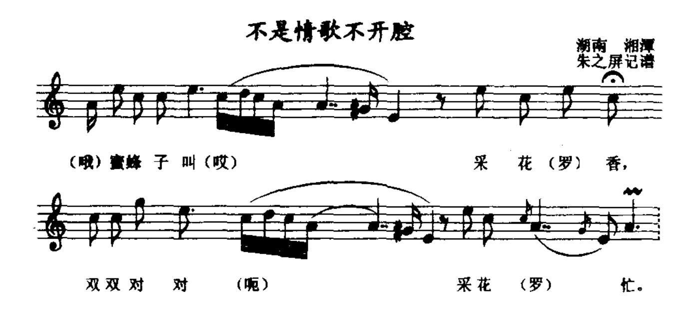
这样，它的旋律就刚好是由小主七和弦的分解进行构成的。

台湾的汉族山歌“过山调”、“山歌仔”及湖南的部分山歌，则是把“徵”音升高半音、并使其处于下方。如：


〔例 21〕

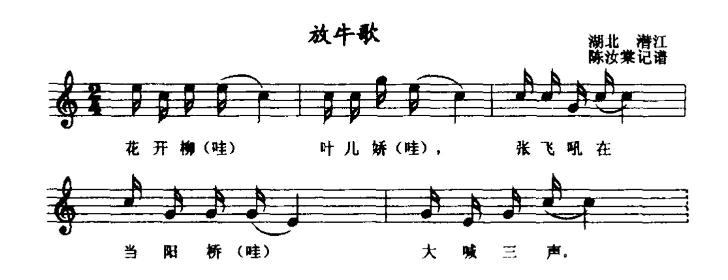


〔例 22〕

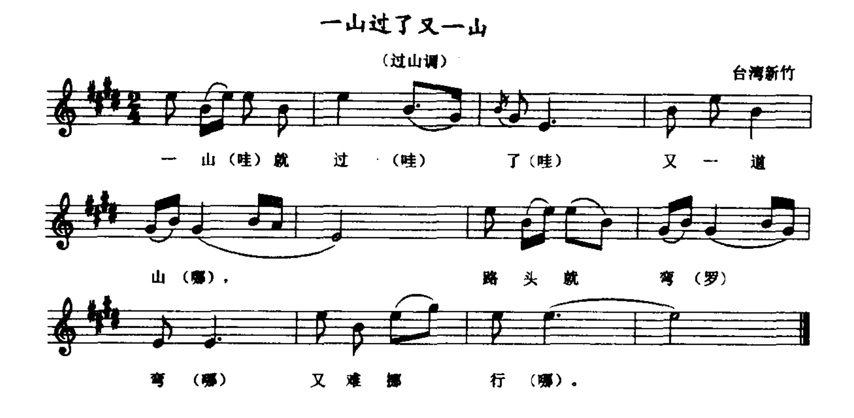


后一类的升徵经常下滑到“角”音。这样就使它的音调结构仍保持着“三度”原则；并且表明，升徵的作用并不等同于西洋和声小调的“导音”。

由宫、角、徵三声构成的山歌，也主要流行于上述地区。如：
〔例 23〕



〔例 24〕
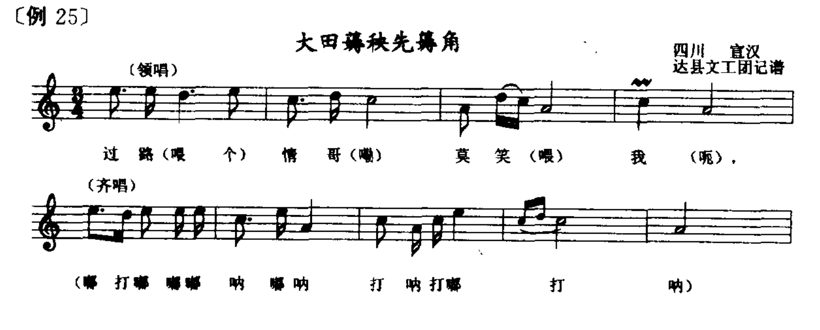


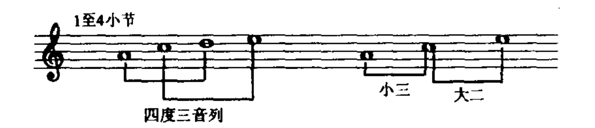
除了大、小三度及四度外，这类山歌中也使用五度、大六度（角一徵的转位）音程，这就使这种富有大调性格的旋律更加明快、更有棱角，熔铸了一种热情、爽朗、健康、幽默的情趣。同时，这类山歌的结音灵活，宫、角、徵皆有。

除 A、B 类外，还有一种情形是将它们同时运用于一首山歌之中，由此造成各部分旋律间的色彩对置。

其中的一个类型是“四度三音列”结构同大一小（小一大）三度关系结构并列使用。如：
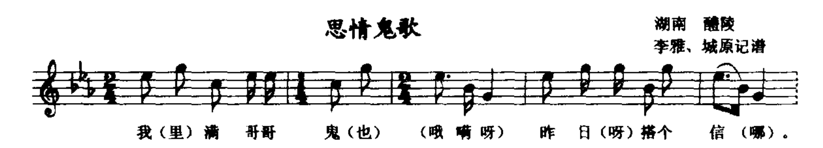
〔例 25〕

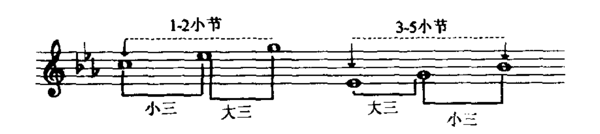




另一种类型是“羽—宫—角”和“宫—角—徵”的并置：

〔例 26〕





由于两种音调结构间差异，它们的交替使用，获得了鲜明的对比。

以上，我们把南北方山歌的音调结构归纳为“五度三音列”“四度三音列”和“大——小”（小——大）“三度关系”等三种主要类型。第一类中占突出地位的是其中的四度音调；第二、三类中占突出地位的是大、小三度（及大小六度）音调。

两者之间的这一基本区别是南北方汉族山歌旋律风格差异的基础。也是本节从上述论证中自然地推演出的一个主要论点。

这种归纳的意义，笔者认为并不限于山歌体裁本身。因为我们知道，复杂事物的内在规律往往在其简单的形态中已有所表露。

上文曾说，山歌旋律的构成相对来说是比较简单的。但又不可否认，它同民歌的其它体裁及经艺人加工而进一步发展的其它民间乐种之间有着千丝万缕的联系，自然，它的音调结构原则也会以某种形式反映到其他体裁上。因此，以上归纳或许对深入探讨我国民间旋律的构成法则有所裨益，至少可以作为引玉之砖。

形成上述诸种音调结构的原因自然是多方面的。但首先应推源于我国南北各地不同的方言音调。这是因为，语言音调是音乐音调最近的、直接的原始基础。特别是我国，方言异常丰富，不同的方言都有各自的音调体系。这就必然使某地方言、声调同其特定的民间旋法产生亲缘关系。而这一点在山歌中体现得尤为突出。正因如此，黄河中上游一带群众讲话时，那种语气浓、咬字重、语调类别少而起伏变化大的特点，就可以说是形成其音调原则、旋法特征的背景和前提；而南方各地联系人讲话时，那种语气、咬字轻淡，语调柔和，调类多而起伏小的特点也可以说是形成其音调原则的前提。

当然，这一结论，仅仅是一种初步的概括。并不是说，每一首南北方山歌都具有我们指出的那些特征，而不存在例外或相反的情形。山歌是一种活在人民口头上的艺术，在每首作品中，上述原则的运用都具有某种灵活性。尤其是南方山歌，虽然较普遍地以“四度三音列”为基础，但各地又常常以这一音列的不同方式的连续、自由组合、转位及强调某一音型为手段，形成地区性的独特的“曲调型”。对此，需作更深入的研究。

笔者按：这是一篇旧作，本人所以要在1998年全国首届旋律学研讨会上宣读，一是自认为当年文中采用之方法，即以“音调结构”概念归纳纷繁多样的汉族山歌旋律型态仍有其普遍意义；二是笔者多年来一直想以此与国内同行作交流、讨论，并在此基础上，共同寻求探讨中国民间旋律构成规律之路径。现会议论文将结集出版，考虑到它是数十年来，首次集中研究旋律学的文集，如将拙文收入其中，真乃与同道交流、切磋之良机也。故不计新、旧之戒，添于诸贤文内，恳望谅云。

（本文作者系中国艺术研究院音乐研究所所长、研究员）

曹本冶

海上白云观施食科仪音乐基组特征所展现的道教科仪音乐内涵

一、前言

“海上白云观施食科仪音乐研究”是设立在香港中文大学音乐系的“中国传统仪式音乐研究计划”之1993至1998年度重点研究课题“中国大陆、香港及台湾主要道教宫观传统仪式音乐的地域性及跨地域性比较研究”的研究子项目之一。[①]本论文主要讨论海上白云观施食科仪音乐的固定与非固定组成因素及其地域性和跨地域性的文化属性，并就此理解道教仪式音乐的内涵。

二、上海道教历史背景

上海道教的早期发展约在魏晋南北朝时期，受到天师道祖廷江西龙虎山和镇江句容的茅山两大道教传统的影响。唐宋时期，上海的道教活动已颇活跃。该时期在上海活动的道士，主要来自茅山及龙虎山道教传统。宋元年间，在家执道的道士在上海为数众多。自明代开始，上海道教受到龙虎山的影响较明显。清代，娄近垣、邱从高等上海多位名道都会在龙虎山学道。至民国时期，道

教正一派曾以上海为活动中心，并因社会经济的发展和各地人口的移入，形成了“本地帮”、“苏帮”、“甬帮”、“广帮”、“锡帮”及常熟、江阴、绍兴等多个“帮派”。②

海上白云观现今虽由全真道吕崇安道长主持，但执行科仪的高功、道班都是上海正一派的“本帮”道士，其科仪音乐也属“本帮”体系。上海白云观的道教音乐实际上是“文化革命”后，上海正一派“本帮”道士汇归白云观内执行法事的“本帮”音乐。

三、海上白云观施食科仪音乐之分类

音乐是仪式行为中不可缺少的有机组合部分。它是在仪式所界定的特定有效时空范围内，深层宗教内涵外向性的视听符号。道教科仪音乐分声乐、器乐两类。声乐是诵唱经韵的音乐，道内称作“韵曲”、“韵腔”、“韵子”、“韵”等。依唱词的结构、内容及意境，韵曲有“颂”、“诰”、“赞”、“偈”、“步虚”等称呼。有些道教传统，如武当山道乐，还以仪式的性质和对象将韵曲分成“阳调”〔殿内祀典，封神仙〕和“阴调”〔殿外斋醮，对鬼/人〕。从音乐风格中词、曲结合的关系来看，我们可以用“朗诵式”、“吟诵式”、“吟唱式”和“咏唱式”来对道教韵曲音乐作形态风格的表层描述。

“朗诵式”风格是一种按照自然语言声调而略为旋律化了的经韵诵唱，旋律材料集中在几个音上；“吟诵式”的韵曲，一般只伴用钟、铛、木鱼、磬、铙钹等法器，韵腔旋律性较弱，是以近语言性音调沿着五声音阶框架，一字一音〔句尾拖腔除外〕，句末结尾落音趋规范化，用于经咒、吟中带唱的引腔等处；“吟唱式”的韵曲，旋律精简，少拖腔，在叙述性和歌唱性之间，呈公式化句式结构，以歌词的四、五、六、七、八、九言字数组成上下句结构，主要用在诸尊神、仙真之训诫文诰的唱诵中；而“咏唱式”的韵曲，则是一种旋律性强，调式调性明确的韵曲。另外，也有吟

诵、咏唱和吟诵、吟唱混合运用的。

海上白云观所用的器乐组合，除了钟、鼓、铛、木鱼、磬等法器以外，还用吹、拉、弹、打类乐器。器乐伴奏和间场器乐音乐有"粗乐"、"细乐"之分。粗乐使用唢呐、锣、铙、钹、钟、鼓等乐器，以唢呐为主奏旋律乐器。细乐则为丝竹器乐的合奏，用笛、二胡、三弦、琵琶、阮等旋律乐器，以笛为主奏旋律乐器。

四、韵曲之形态分析

韵曲的旋律形态

海上白云观施食科仪所用到的118首韵曲之中，以沿着五声音阶作级进旋律进行者为主，间中运用变徵〔fa〕、变宫〔ti〕。韵曲以齐唱、独唱、轮唱及独唱夹齐唱方式，用真声演唱。韵曲的音域平均在九至十二度之间。拖腔大多数用在词句句逗、句尾、段尾、曲尾等部位。调式最多为宫〔do〕和羽〔la〕，其次为商〔re〕和角〔mi〕。相对来说，徵调〔sol〕用得最少。虽然白云观施食科仪的韵曲以单声音乐(monophony)为主，但其声乐与器乐伴奏之间，及声乐本身各声部之间，都时常出现支声复调的现象。音例五是器乐部加花装饰伴奏声乐部旋律时出现的支声复调。

对韵曲起着基础支架作用的是一些骨干旋律型。我们可以把这些旋律型看作为海上白云观科仪音乐"词库"中所储存的"词汇"。韵曲内各乐句的组成，便是在这词库中取出适当的词汇，用重复、变奏、串连等手法而构成。③一个词汇，一般由二至三个骨干音的"典型旋律型"所组以五声音阶中的某一个音为其旋进的方向。比如，以宫为旋进方向的词汇共有六种类别：D1〔DRD〕、D2〔RMD〕、D3〔RSD〕、D4〔SMD〕、D5〔LSD〕和D6(五声音阶之顺序级进)；以商音为旋进方向的词汇共有三种类别：R1〔MSR〕，R2〔SDR〕，和R3(五声音阶之顺序级进)；以角为旋进方向的词汇共

有五种类别：M1〔DRM〕、M2〔RDM〕、M3〔MRM〕、M4〔SLM〕和M5〔LSM〕；以徵为旋进方向的词汇有五个类别：S1〔DLS〕、S2〔RMS〕、S3〔SMS〕、S4〔SLS〕和S5〔LMS〕；以羽为旋进方向的词汇有四类别：L1〔DSL〕、L2〔RDL〕、L3〔LSL〕和L4〔SLS〕。表一所列为一些典型词汇的例子。④

〔表一〕 典型词汇

类别	旋律型	腔句	韵曲例
D1	〔DRD〕	12 32 35 21 6 1	《十献》【献花】
D5	〔LSD〕	6 6 5 35 6 65 5 1 6532 1 -	《早课》【步虚词】
D6	五声音阶	i 6 6 i 6 65 3 6 5 32 3 21 6 1	《斋天》【送圣】(2) 《玉皇忏》【拜九御】
R1	〔MSR〕	3 5 i 6 6 5 3 2 -	《早课》【步虚词】
M5	〔LSM〕	6i 65 32 12 3 -	《十献》【献斋】
S2	〔RMS〕	2. 355 3523 5 -	《早课》【香赞】
L1	〔DSL〕	i i i i5 6 -	《早课》【雷祖诰】
L3	〔LSL〕	6 i 6.5 3 5 6 -	《斋天》【入意】"各礼师…"

词汇在韵曲中实际运用时，其灵活性主要体现在两方面：(1) 扩充性/压缩性的变奏，在腔句中以"加花"/"减字"的手法来改变、延长或压缩腔句；或以在腔句前或后"加句"的手法来延长腔句；(2) 以"改字"手法来为腔句提供变化。这两种变奏手法往往是综合性的运用在韵曲内，并以节奏上的变化，使词库中所储存的有限性词汇在实际连用中得以无限性多元化发挥。

〔音例一〕 腔句加花

3 5 6 3 2- 《斋天》【送圣】2.

"大梵三天主"

3 51 66 53 2- 《早课》【步虚词】
"茫茫丰都中"

〔音例二〕　腔句后加句延长

加句延长

5　6.535 2（12　21　2 -）　　《早课》【香赞】“祥烟馥郁”

在调式方面，不少韵曲是以器乐尾奏结束的，其中一部分韵曲的声乐部和器乐尾部的中心音是一致的；但也有部分韵曲，其声乐部旋律可能着重某一调式，但却给紧接着的器乐尾奏带领至另一中心音上。⑤这种同韵曲内声乐部和器乐尾部中心音转移的关系最多是声乐部以宫为中心，而全曲器乐尾部的结音是羽音。

韵曲的节奏形态

在节奏形态方面，常用的节奏“词汇”有二种。（1）均衡型——此种节奏型进行平稳，音符时值短而平均，常见的典型节奏型可分为“均值”、“前紧后松”和“中间紧前后松”三种。“均值”节奏型最为普遍，例如：《早课》之【香赞】内的　5 43 2.3 5 3.526 1　。“前紧后松”节奏型的例如：《早课》之【香赞】内的 12 21 2　-。“中间紧前后松”节奏型的例如：《早课》之【步虚词】中的 3　5166 53　2　-。（2）切分型——此种节奏型的运用较均衡型节奏型为少，例如：《炼度》之【郊虚偈】内的53 2　23 21 6。

韵曲的结构形态

在单首韵曲的层次上，海上白云观施食科仪音乐韵曲的结构模式有五类。（1）“单腔句反复式”结构，全曲由某主音衍生。如《炼度》之【迎圣】中，以中心音‘商’为旋律进行方向的旋律型3 5 2和6 1 2，是全首韵曲的主腔材料。（2）“二腔句式”（上下句）的韵曲，可再细分为两种。一种是前有引子，后接上下句单元多次重复的。如《早课》的【雷祖诰】，曲首由引子开始（2 2 3 - -0　55 5 3 2 3 -），之后接上下句结构单元（上句 1 1 115 6 6；

下句 5 5 56 32 1)，重复十次用于经文。另一种前面没有引子。如《早课》的【生天步虚】。(3)“三腔句式”的韵曲，例子见于《开坛》的【诵经功德】,《玉皇忏》之【赞圣功德】,《斋天》之【送圣】“稽首大罗玉清主”等。(4)“四腔句式”，曲例如《十献》之【献花】、【献灯】、【献水】、【献酒】、【献宝】;《炼度》之【水火炼度】的“玄元无上真”、【三皈依】、【九受戒】等。(5)“多腔句串连”结构模式，以串连数个典型旋律“词汇”建立各腔句，而其腔句不一定像三腔句式或四腔句式那样在重复时按首次演唱时的次序排列。如《早课》之【香赞】，有九个腔句组成。[6]

不难看到，海上白云观中元节施食科仪的声乐结构基础近似“板腔变化体”和“曲牌联套体”。上述的单腔句反复式、二腔句式、三腔句式、四腔句式韵曲结构都是主要在“板腔变化”的结构原则中运作的；而腔句串连则具有“曲牌联套”的性质。如果我们以一个科仪作为单元,那么每一场科仪的音乐便是一个套曲。再以整个中元节施食科仪的层次来看，中元节施食科仪音乐这个大套曲由九个仪式环节所组成，每个仪式单元本身是这大套曲内的一个套曲。

韵曲运用的特点

重复变奏是中国传统音乐中最基本的创作手法，本文前面已自旋律及节奏“词库”讨论了重复变奏的其中一方面。现就韵曲的运用特点来讨论重复变奏手法的另一方面。海上白云观施食科仪中韵曲在仪式中的运用，按照韵曲与经文的关系以及韵曲与仪式的关系，主要有“一词多曲”和“一曲多用”两种手法。(1)一词多曲——“一词多曲”是道教科仪中运用音乐所普遍存在的现象。有时，同一首词可以有快、慢不同的曲调，道人可以依不同场合、对象的需要选择快或慢的唱法唱完这首词。据我们采访上海道教协会会长、资深高道陈莲笙和海上白云观资深高功法师朱

掌福道长所说，一段经文除了用韵曲的一般速度来唱以外，也可以用“慢腔”（放慢速度）的方式来唱；即是以法师唱二句，道众重复二句的方式把韵曲放慢唱，并在慢唱的过程中采用加花变奏来丰富旋律。⑦（2）一曲多用——“一曲多用”是指曲调、词格不变，用不同词的经文在不同仪式中；或在词、曲不变的情况下用于不同的科仪。前者如【雷祖诰】、【灵官诰】、【土地咒】、【三皈依】等曲调相同的韵曲，给配上不同词的经文而用于不同仪式程序中。后者则如【登宝座】，同曲同词用在《斋天》和《炼度》两个仪式之内；当然也包括如【步虚】之类的通用在多个科仪中的韵曲。陪伴着“一曲多用”的往往是“一曲多变”，即在韵曲主体保持不变的原则之中寻求表层旋律细节的变化。

〔表二〕　“一曲多用”例示

韵曲名	仪式场合
上、下句式：1̇ 1̇ 1̇1̇5 6；　5 5 56 32 1	
【雷祖诰】	早课
【灵官诰】	开坛
【土地咒】	开坛
【三皈依】	开坛
【臣等窃念】	玉皇忏
【礼诰】	斋天
【香赞】	炼度
【散食玄音】	炼度
上、下句式：5 61̇ 3 51̇ 1̇ 1̇ 2̇1̇ 6 5 32 5；6.1̇ 2̇.3̇ 1̇ 6 5 3　5 63 2	
【生天步虚】	早课
【步虚词】	净坛
【送文书】	斋天
【登座赞】	炼度

【仰启偈】	炼度
【焚〔颂〕召魂符】	炼度
【斛食供师座】	炼度
【升天】“瑶坛阐是巳周圆”	炼度
【辞坛】	炼度

上、下句式：3　5 1̇ 6 6 5 3 2；6. 1̇ 5635 6 6 65356 1

【步虚词】	早课
【步虚词】	玉皇忏
【至心朝礼】	玉皇忏
【皇忏腔】	玉皇忏
【步虚词】	斋天
【送圣】	斋天
【谢师】	斋天
【宣关】	斋天
【宣牒】“仰望顾八表” “东望扶桑宫”	炼度
【升天】“回骈五云兴”	炼度
【送亡人】	炼度

四句式：3 3 5 3　2 1 6；1. 2 3 3 1 2 3；1̇ 1̇ 1̇ 1̇ 6 53 5；12 32 35 21 6̣ 1；

【十献　献花】	十献
【十献　献衣】	十献
【解冤结】	炼度
【水火炼度】“玄元无上真”	炼度
【水火炼度】“九天生神天尊”	炼度
【三皈依】	炼度
【九受戒】	炼度

五、法器、器乐音乐的运用与功能

法器是仪式中象征道法的器具，凡朝简、如意、玉册、令旗、令箭、宝剑、令牌、印章、水盂、镇坛木、天蓬尺等用来仰启神仙、朝观祖师和驱恶镇邪的仪式器物，和用作伴奏诵唱经文的敲击乐器，如木鱼、磬、钟、鼓、铃、铙钹、铛等都属法器。法器在仪式中主要用于伴从经文的念唱，起着加强和界划节奏、节拍的作用，因此使道众的念唱整齐一致，在必要时并可以用法器的击拍来加快或放慢道众念唱的速度。

海上白云观施食科仪之韵曲的器乐伴奏是以细乐为主。器乐间场音乐则粗、细、锣鼓兼有。旋律乐器在伴奏经韵时，其主要原则是随腔伴奏，在器乐部与声乐部同时进行时呈现出类似江南丝竹音乐的“加花减字”的关系；而在提供声乐部乐句、乐逗之间的间奏时，则紧密地连续着前后乐句或乐逗。⑧

据实地采录资料，海上白云观的施食科仪音乐所用到的细乐器乐曲牌主要是【迎仙客】和【柳摇金】两首；粗乐以【大开门】为主；锣鼓乐则用【天下通行】。因为各仪式程序的演释所需之时值有一定的伸缩性，所以仪式中所运用的器乐曲牌其本身的结构也具有可快可慢、可长可短的灵活性。这些曲牌都以短小乐句串连组成，可以反复演奏，其中若干乐句具有可作为终止全曲的功能，使该曲可以按需要即时结束。⑨

〔音例三〕　【柳摇金】的灵活运用（摘录）

慢式　i. 5 6i 5 | 3 - 32 5 | 6.i 23 i.6 57 | 6 - 6 i |
快式　i 6 5 | 3. 5 | 1 6 5 | 6. i |
演出版本之一　3. 5 | 6.i23 i276 53 | 6 - |

站在局内人的角度，道教科仪中所用的法器有它们的宗教性象征。法器便是以它们所给认定的法力在仪式中发挥着功能。钟，其柄上端称作剑，山字形，以此象征三清，被视为具有降神除魔的作用。[10]锣，喻狮吼。大钹喻阳，小钹喻阴。[11]海螺喻玄武。[12]鼓，具有通神避邪的功用。[13]磬，其声铿锵琳琅，可上彻云霄，下振泉壤，并有喻朱雀之说。

器乐音乐衬托渲染道场内的宗教仪式气氛。科仪的开始是由击鼓发擂、锣鼓乐领先，既是宣布仪式演释即将开始的讯号，也为仪式的有效区（道场）营造了一种特殊的气氛。这声音环境可以看作是一种为道人提供由"人"蜕变为能与神、鬼沟通的"仪式主持者"的媒介。穿插于各仪式环节之间（及之中），器乐音乐一方面起着分界各仪式环节的功能，另一方面则以声响填补了仪式环节之间的空隙，使仪式自始至终溶纳在音声环境之中，是仪式连续性和整体性的要素。

六、上海道乐的地域性风格及跨地域性风格

上海道乐包含了东乡、西乡、市区三个亚地域性风格，其中东乡道乐与市区本帮道乐风格较近似。东乡道乐以南汇县道教传统为典型。南汇县位处上海东南部，自清代雍正三年（1725 年）建县以来，至道光、咸丰年间，该地域便普遍信奉道教。据《中国民族民间器乐集成·上海卷》收集小组的考察资料，就近百年计，全县 30 个乡镇共有 60 多个道教班社，每个班社由五至六人，到几十人组成。东乡道乐的器乐以细乐为主。该亚地域性音乐风格特色是行腔软滑流畅，器乐伴奏和间奏采用民间清音班演奏江南丝竹的"你繁我简"，"你高我低"，"你长我短"的手法，在各声部之间造成横向旋律连绵不断，纵向富有对比，呈现支声复调的效果。而上海市区本帮道士的音乐风格组合则有以下各方面的因

素：

1）跨地域性的道教文化传统——在宏观层面，跨地域性的道教文化传统包括了以道教作为信仰系统整体之核心因素（信仰、宇宙观、教义、教理等）。在微观层面，道教正一派在核心信仰系统整体内之“行道”，经历史上的时、空沿变过程中所形成的派系文化传统。

2）地域性民俗文化——这包括了江南吴语地域的方言系统，生活习俗，民间“俗”乐（民歌小调、器乐、说唱、戏曲）等因素。这一地域文化的特性提供了上海道教音乐传统的生长环境。总括说来，民间“俗”乐的地域性特色，同样也呈现在上海的道教音乐之中。如：旋律的进行婉转曲折，旋律沿着五声音阶婉转地级进。下行级进的多次模进 re-do-la-sol→do-la-sol-mi→la-sol-mi-re→sol-mi-re-do→mi-re-do-la；跳跃性的 mi-do（高）-la-sol、la-sol（高）-mi-re-do 和波浪型的 do-re-mi-re-do-la-sol 连续向下推伸等特点。

3）上海郊区东乡道教传统——据陈莲笙道长所说，上海的本帮传统基本上是在 1850 年前后由赵志坚和潘柳卿两位道长从松江沿浦东南汇、川沙传入的。⑭现今市内的本帮道士都可追根于这两个传派。因为这一渊源关系，本帮和东乡道士能够同坛做法事。

4）上海佛教“花和尚”的法事音乐——据陈莲笙道长所说，本帮道士的施食科仪音乐部分取自上海佛教“花和尚”（上海本地和尚的俗称）的法事音乐。可惜，据《中国民族民间器乐集成·上海卷》副主编唐文清说，现在上海可能只剩一位年老的本地和尚，但不谙音乐。因为目前资料的缺乏，暂时无法追随此条线索。⑮

白云观建观时（1882 年）处于东乡道教影响范围之内，而目前驻观道士仍以东乡地区的为多。虽然市内海上白云观道乐在总

的风格上与浦东的东乡道乐较接近，但在细节上仍有不同之处。一般来说，白云观道乐在风格上较注重庄严华丽的仙道气氛，在奏唱道乐时速度缓慢稳重。观内器乐不用京胡，而浦东的东乡道乐则旋律上加花较多，以京胡为其重要的旋律乐器。

〔音例四〕　白云观道乐与浦东东乡道乐的比较

白云观《炼度》【开坛】　2 2 212 | 3 3 2 35 | 1.2 3 2 1 | 6 - 0 0 |
“清静自然香”[细乐伴奏]
东乡“清静自然香”　22 | 212 | 3 - | 2.5 35 | 1.2 353 | 2.3 17 | 6 - |
[细乐伴奏]

白云观　0 0 1.2 353 | 2 - 25 3532 | 1 - 66 123 | 2 -
东乡　61 535 | 6 - | 1.2 353 | 2 - | 13 2317 | 6 - | 1 61 | 2 - | 2 - |

白云观　3.5 61 | 5 -3 56 | 2 - 25 321 | 6.1 232 1 2 | 5 5 51 61 |
东乡　3 - | 5 - | 2 - | 2356 3217 | 6 - | 13 26 | 5 - | 5 1.6 |

白云观　5 - 5.3 5 | 51 6 3 5 | 6.1 232 1 216 | 5. 6 2 3561 | （下略）
东乡　5 3 | 1.6 5 | 5 61 | 3 35 | 6.1 23 | 1 216 | 5 - | 2 3 | （下略）

（粗字体代表歌词位置。词略。东乡韵曲取自《上海南汇县民族民间器乐集成》，第四册，第584页，南汇县文化馆、南汇县民族民间器乐集成编辑室，1988年油印本。）

除了与江南丝竹的关系，白云观道乐呈现的地域性特点还包括一些也见于地方戏曲、民歌小调及说唱音乐的因素。比如，白云观道乐韵曲声乐部的字断腔不断的唱腔风格，及器乐部和声乐部密切配合而组成一条连绵不断的旋律线等风格特点，也见于沪

剧的唱腔风格。从白云观道乐与上海地区的民歌小调之间也不难发现两者的互容关系。音例五是【生天步虚】与流行在松江、奉贤、南汇地区的民歌【长工苦】的比较。音例六是五言【步虚词】与沪书基本调【东乡调】的比较。两首曲的上句旋律完全一样，下句骨干旋律也相一致；不同的是，【步虚词】配的是五言字句，而沪书之东乡调所配的是七字句。

〔音例五〕　白云观道乐的地域性〔一〕

白云观【生天步虚】〔词略〕

5 61 | 3 51 | 11 216 | 5325 | 0 0 | 6 2 | 1 65 | 3 53 | 2 - ||

上海浦东民歌【长工苦】

3 535 | 12 26 | 5 - | 626 | 612 | 6653 | 2 - ||

午夜过是 正月〔啊〕中，买柴 粜米 手头 空。

别无辨法 寻饭〔啊〕吃，只好 出门 做长 工。

〔【长工苦】曲调和歌词由南汇县文化馆谈敬德提供〕

〔音例六〕　白云观道乐的地域性〔二〕

白云观【步虚词】 3 5 | 6 53 | 2 - | 6. 1 5 35 | 6 6532 | 1 - ||

茫茫 酆都 中，重 重 金刚 山。

沪书东乡调 3 5 | 6 53 | 2 - | 5 35 | 63 2 | 1 - ||

梧桐 叶落 秋 景 天，

陈大灿曾将苏州玄妙观与广州三元宫的【步虚】作了比较，发现两首韵曲旋律相同。⑯本文进一步将海上白云观的【步虚词】与陈文中所列的两首【步虚】作比较后，发现这三首韵曲旋律组合

基本相同。

〔音例七〕　白云观道乐的跨地域性（一）

白云观 3 51 | 66 53 | 2 - | 0 0 | 6.1 5635 | 66 65356 | 1 - |
玄妙观 3 5 6 53 2 -
三元宫 56 535 | 665 3.524 | 3.2 123 | 353 212 |

白云观 0 0 | 3 5 | 66 53 | 2 - | 0 0 | 66 535 | 6 655 |
玄妙观 3 5 6 5 3 | 2 - |
三元宫 5 6 535 | 2 5 3 5 |

白云观 1(231 2317 | 6 - ||
玄妙观 1 2 1 6 - ||　〔词略〕
三元宫 11 7 6 53 | 6 - ||

从上例可见，海上白云观所用的【步虚词】是一首跨地域性的韵曲，其跨地域性不但是同道派不同地域之“跨地域”，而且是不同道派不同地域的“跨地域”(白云观和玄妙观的道乐属正一道，位于江南吴语地域；广州三元宫是全真道观，位于南方粤语地域)。

海上白云观道乐跨地域性现象的形成，是地域文化与地域文化之间互流关系的结果。这种互流关系直接受着道教传统的沿变和散播、人口（包括道人）的流动、社会经济文化和交通运输的发展等因素的影响。

七、结论

科仪音乐的组合层次

科仪音乐是道人用外向性的有声行为来表达其内向性敬道悟

道的宗教情感。音乐在道教仪式中起着通神、养生、遣欲及宣化的功能。举行仪式的最直接的目的是通神。道教是在一气化三清的宇宙观指导下建立自己的神灵系统的，它所要求的通神音乐，最重要的是具有清静、朴素、和谐的特点，以使其达到“天人合一”的境界。此种音乐代表了道教的内涵，是科仪音乐的核心部分。但是，道教科仪音乐作为中国音乐文化的一部分，在道教传统的散播和发展过程中，它与中国音乐文化的其他部分，如“俗”音乐（民歌、说唱、戏曲、器乐等）、士大夫音乐、宫庭音乐以及其他宗教音乐（佛教、少数民族宗教），互相竞争，互相吸收，使道教科仪音乐成为多层内容的综合体。因此，我们可以自“核心层次”、“中间层次”、“表面层次”来理解海上白云观的中元节施食科仪音乐的组成。[17]

海上白云观中元节施食科仪内容中，有直接与自我修持的宗教活动相关的仪式环节，如《早课》及《玉皇忏》，其主要目的是澄清自身，保养元和，合助道力。这些是“道”的信仰内涵，其所用的音乐属“核心层次”的科仪音乐。运用于“核心层次”的经韵音乐，一般都声调平稳，速度缓慢（律动速度大部分在每分钟 36—50 之间），调式以宫调为多，演释平淡而少动作。[18]

中元节施食科仪内容之中大部分是用作沟通 神 人—鬼 三者的宗教活动，如《净坛》、《阳眷》、《召饭》、《炼度》等，其目的是达到人神交汇，以致代天宣化，普渡亡魂。此类科仪所用的音乐既有为神而演的仙风道骨风范，也有凡人所熟悉的通俗气息，以唱、念、做、打（器乐）等贯串整个仪式，为 神 人—鬼 所能共赏的综合性表演。陈莲笙道长认为海上白云观的《炼度》科仪音乐韵曲的来源在《破狱》之前较为“整齐”，《破狱》之后则有

些“乱”。在此，作为局内人，陈道长虽然表面上是指韵曲的来源，但实质上他是从道教“核心层次”的定位来解释《炼度》科仪音乐内道、俗共容的现象。对一些也出现在“俗”文化中的民歌、说唱、戏曲、器乐等的音乐素材，我们可以看作是白云观内科仪音乐的“表面层次”内容。但总的说来，海上白云观中元节施食科仪音乐处于“表面层次”的成分并不太多，更没有上海郊区道士在仪式完成后加演民歌小调、江南丝竹或唱昆曲，苏州郊区道士们做“堂名”、唱昆曲、奏十番，无锡道士在科仪中夹插“飞钹”之类的表演。[19]以此看来，处于“表面层次”的科仪音乐，可能因为与俗文化较为接近，所以较不受以“核心层次”定位的宫观传统所接纳。但是直接生活在民众之间的伙居道士，以法事活动作为其经济来源，为使其更深入民众和得到民众的认同，他们对道、俗的分野并不看得太为重要，所以在他们的科仪音乐之中会含有较多“表面层次”的成分。

科仪音乐的固定与非固定因素

一个文化传统的演变，实质上是其本身组成结构之固定与非固定因素的相生相胜关系之运作过程。[20]作为宣扬道法（炼己度人）的仪式主持者，道人本着固定的宗教内涵去执行科仪，虽然其起点和终点（属道教超文化层次的宇宙观：阴阳五行及其相生相胜的宇宙解释系统和天人合一的宇宙运作观念）是固定的，但在实践中所取的途径、方法，则以各道派传统的不同着重点，不同地理文化环境，仪式场合和对象、目的等因素有灵活性的选择和组合。

现今所见的道教科仪基本依明代制成的规范，具有相对的固定性。施食科仪的整体结构，无论在正一或全真派系传统内都具有相对稳定的固定程序。不同道派因地理文化环境、民风习俗的不同而在细节方面有所不同，这是在固定因素内的非固定因素的

运作，由此而形成派系或地域性风格。

同样，音乐在仪式中的运用，其地域性和亚地域性所存有的音乐素材及运用习惯法则，和一词多曲、一曲多用等重复变奏手法，也体现了非固定因素在固定因素内的运作。道人们在法事活动中，以熟练的重复变奏手法在有限的音乐词库中取出适用的"词汇"，在韵腔结构、速度、音色等方面依不同的仪式环节、经文内容和文字结构，以及不同斋主对科仪的不同要求，作出相应的变化，使道教科仪音乐的传统在异中求同、同中化异。

参考书目

宋·范成大:《吴郡志》,民国二年(1913),吴兴张氏影印宋刻本。
宋·司马光:《资治通鉴》,上海古籍出版社影印本,1987年版。
清·康熙《松江府志》,上海图书馆藏本。
清·光绪《上海县志》,上海图书馆藏本。民国二十五年《上海县志》,上海书店影印本,1991年版。
《上海地方史资料》(五),上海社会科学出版社,1986年版。
吕理政:《天、人、社会:试论中国传统的宇宙认知模型》,台湾中央研究院民族学研究所,1990年版。
张继禹:《天师道史略》,北京华文出版社,1990年版。
任继愈主编:《中国道教史》,上海人民出版社,1990年版。
上海市南市区志编纂委员会编:《南市文史资料选编》,一至五辑,1992年版。
阮仁泽、高振农:《上海宗教史》,上海人民出版社,1992年版。
中国道教协会、苏州道教协会编:《道教大辞典》,北京华夏出版社,1994年版。
陈莲笙:《海上白云观》,载《上海道教》,1989年第1、2期合刊。
丁常云:《海上白云观》,载《南市文史资料选辑》(三),1992年版。

丁常云:《简述道教在上海的传播与发展》,载《中国道教》,1994年第1期。
南江子:《海上白云观今昔谈》,载《上海道教》,1992年第2期。
《上海南汇县民族民间器乐集成》第四册,南汇县文化馆、南汇县民族民间器乐集成编辑室,1988年油印本。
《中国民族民间器乐集成·上海卷》,人民音乐出版社,1993年版。
曹本冶:《Taoist Ritual Music of the Yu-lan Pen-hui (Feeding the Hungry Ghost Festival) in a Hong Kong Taoist Temple》,香港海峰出版社,1989年版。
曹本冶主编:《国际道教科仪及音乐研讨会论文集》,香港中文大学音乐系中国音乐资料馆、香港民族音乐研究会(SERHK),1989年版。
曹本冶、毛继增、魏煌编:《第二届道教科仪音乐研讨会论文集》,北京人民音乐出版社,1991年版。
曹本冶、刘红:《龙虎山天师道音乐研究》,《中国传统仪式音乐研究计划系列丛书》,台湾新文丰出版公司,1996年版。
曹本冶、王忠人、甘绍成、刘红、周耘:《中国道教音乐史略》,《中国传统仪式音乐研究计划系统丛书》,台湾新文丰出版公司,1996年版。
曹本冶、朱建明:《海上白云观中元节施食科仪音乐研究》,台北新文丰出版公司,1997年版。
史新民主编:《中国武当山道教音乐》,北京中国文联出版公司,1987年版。
王忠人主编:《中国龙虎山天师道音乐》,北京中国文联出版公司,1993年版。
王纯五、甘绍成:《中国道教音乐》,四川西南交通大学出版社,1993年版。

《人民音乐》编辑部编：《第一届道教科仪乐研讨会论文集》，《人民音乐》编辑部，1993 年。

朱建明、谈敬德：《南汇道坛音乐曲牌及其特点》，载《上海道教》1994 年第 3 期。

甘绍成：《略述道教音乐与民间音乐的关系》，载《宗教学研究》，1988 年第 2—3 期。

甘绍成：《川西道教音乐的类型及其特征》，载《音乐探索》，1989 年第 3 期。

曹本冶：《香港道教全真派仪式音乐初探》，载《人民音乐》，1989 年第 8 期。

陈大灿：《同一道曲在各地流传中的变化》，载《国际道教科仪及音乐研讨会论文集》，第 166—180 页，香港中文大学音乐系中国音乐资料馆、香港民族音乐研究会（SERHK），1989 年版。

刘红：《试论武当韵》，载《音乐探索》，1990 年第 1 期。

张凤林：《苏州道教音乐浅析》，载《中国道教》，1990 年第 4 期。

曹本冶：《香港全真道科仪音乐的组成基素》，载《第二届道教科仪音乐研讨会》，第 93—103 页，北京人民音乐出版社，1991 年版。

王小盾：《早期道教的音乐与仪轨》，载《第一届道教科仪音乐研讨会论文集》，第 187—196 页，《人民音乐》编辑部，1993 年版。

---

① “中国大陆、香港及台湾主要道教宫观传统仪式音乐的地域性及跨地域性比较研究”由蒋经国国际学术交流基金会及香港研究资助局提供经费补助。该课题“海上白云观施食科仪音乐研究”项目由本文作者和朱建明联合执行，在 1994 年 7 月至翌年的 6 月之间，对海上白云观的科仪活动进行了实地考察，特为 1994 年的中元节公醮

（农历七月十五日，公历8月21日）及同年的8月27日陈氏道场所作的施食法事现场作了录像、录音，并采访了上海道教协会会长陈莲笙道长、海上白云观高功法师朱掌福道长及其他多位道士和上海道学院的青年学员、以及苏州玄妙观的多位资深道长。

② 以上参考阮仁泽、高振农：《上海宗教史》，第353—440页，上海人民出版社，1992年版。

③ 见曹本冶：《香港全真道科仪音乐的组成基素》，载《第二届道教科仪音乐研讨会》，第93—103页，北京人民音乐出版社，1991年版。又，曹本冶、刘红在《龙虎山天师道音乐研究》一书内，对龙虎山天师道音乐的一些固定性旋律因素称为“词根”，而构成腔句典型性三合一式的旋律组合，便成为“句头—句根—句尾”。

④ 因为篇幅的限制，表一只选择性地举一些例子，详细的分析请见曹本冶、朱建民著：《海上白云观中元节施食科仪音乐研究》第七章。台北新文丰出版公司，1997年版。

⑤ 据陈莲笙道长解释，虽然理论上不知为何，但这样听起来“顺”一些。本文作者认为，基于吴语地域戏曲、曲艺也有此现象，这可能涉及到地域性的风格及审美观等因素，显示了道乐与“俗”乐之间的密切关系。

⑥ 海上白云观中元节施食科仪的全套韵曲谱例请见曹本冶、朱建民著：《海上白云观中元节施食科仪音乐研究》，台北新文丰出版公司，1997年版。

⑦ 如《炼度》之《破狱》“茫茫丰都中”，原曲之16句可以用此方法形成一首32句的韵曲。

⑧ 陈莲笙道长形容这种关系为，“器乐伴奏要勾牢（上海话：即“勾紧”之意）唱腔”。

⑨ 此现象在各地道乐所采用的间场器乐音乐中普遍可见；这方面与戏曲中用来配合舞台动作所常用的器乐曲牌相同。其它有关的分析详见 Tsao Pehyeh 曹本冶：《Taoist Ritual Music of the Yulan Penhui (Feeding the Hungry Ghost Festival)》, p. 86—95, Hong Kong Haifeng Publishing Co. , 1989；曹本冶、刘红：《龙虎山天师道音乐研究》，台湾新文丰出版公司，1997年版。

⑩ 中国道教协会、苏州道教协会编：《道教大辞典》，第722页，北京华夏出版社，1994年版。

⑪ 中国舞蹈艺术研究会编：《苏州道教艺术集》，第72—73页，内刊油印本，1957年版。

⑫ 同上。

⑬ 中国道教协会、苏州道教协会编：《道教大辞典》，第954页，北京华夏出版

社，1994 年版。

⑭ 有关上海市区和东乡道乐的渊源和流传途径，“中国大陆、香港及台湾主要道教宫观传统仪式音乐的地域性及跨地域性比较研究”计划之研究员朱建明、谈敬德、陈正生将在计划内的另一研究项目内继续探讨，并将以专著形式在《中国传统仪式音乐研究计划系列丛书》中发表他们的研究心得。

⑮ 1995 年 7 月 27 日访问唐文清记录。

⑯ 《同一道曲在各地流传的变化：广州全真派和上海、苏州正一派的道曲对比》，载《国际道教科仪及音乐研讨会论文集》，第 166—171 页，香港民族音乐研究会，1989 年版。

⑰ “核心层次”、“中间层次”、“表面层次”的概念取自曹本冶、刘红：《龙虎山天师道音乐研究》，台湾新文丰出版公司，1996 年版。

⑱ 从《内经》的理论来看五音五行五脏的关系，宫音配中央、土、脾、黄色、口，商音配西方、金、肺、白色、鼻。道家养生之法认为脾主意念，能运化阴阳五行之气，使木火与金水融合而成内丹。详见费师逊：《道教科仪音乐的炼养功能》，载《第一届道教科仪音乐研讨会论文集》，第 201—209 页，北京《人民音乐》编辑部，1993 年版。

⑲ 这与我们所了解的苏州市区庙观内演释科仪时不演“堂名”的情形一样。

⑳ 其他有关科仪音乐的固定与非固定因素的探讨，参见曹本冶：《香港道教全真派声乐音乐在仪式中的固定和非固定因素》，载《中国音乐国际研讨会论文集》，第 148—158 页，山东教育出版社，1990 年版；曹本冶、刘红：《龙虎山天师道音乐研究》台湾新文丰出版公司，1996 年版。

（本文作者系香港中文大学音乐系教授）

樊祖荫

旋律在多声部民歌中的作用与形态特征

多声部民歌的音乐形式，既包含了一般民歌，也包含了一般多声部音乐的各种基本构成因素。它与上述二者有着许多共同点，又有着自身的特殊性。其特殊性产生的原因，就在于它是民歌与多声部音乐构成方式的有机统一体。
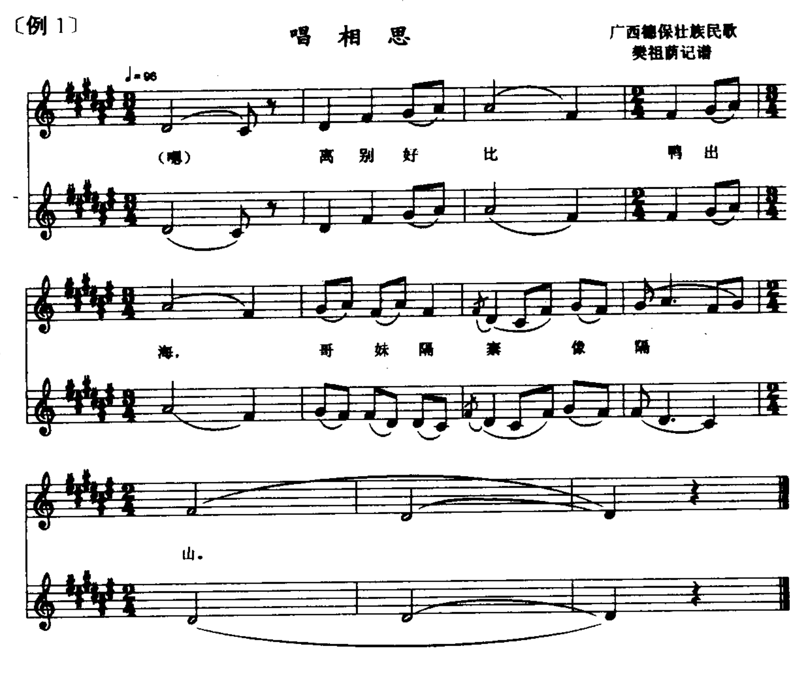
旋律，作为多声部民歌的外在形式之一，与单声部民歌的旋律相比，同样存在着某些共性与自身特殊性。本文拟在比较同异的基础上，来阐述旋律在多声部民歌中的作用及其形态特征。

一、旋律在多声部民歌中的作用
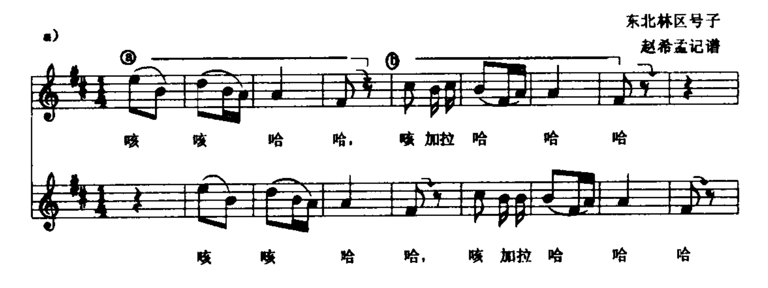
对中国各民族、各地区的多声部民歌进行全面考察之后即可发现，旋律是多声部民歌所有表现手段中最重要的表现手段：不仅主要声部（多数出现在高音部）由旋律构成，而且其他声部在多数情况下也是由旋律构成的（在主调型织体中，其他声部也有一部分表现为持续音、固定音型及无固定音高的衬词喊唱等）。起不同作用的各独立声部在旋律形态上，既有着各自的特点，又有着紧密的
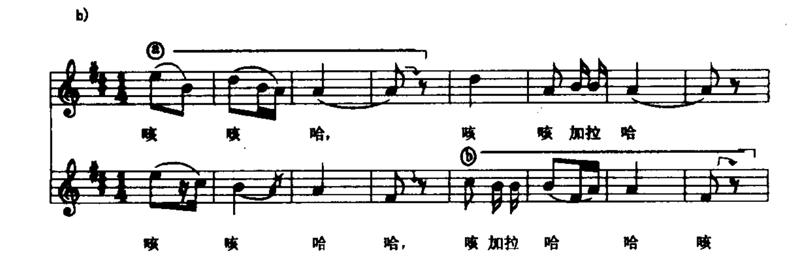
内在联系。试看例1与例2：

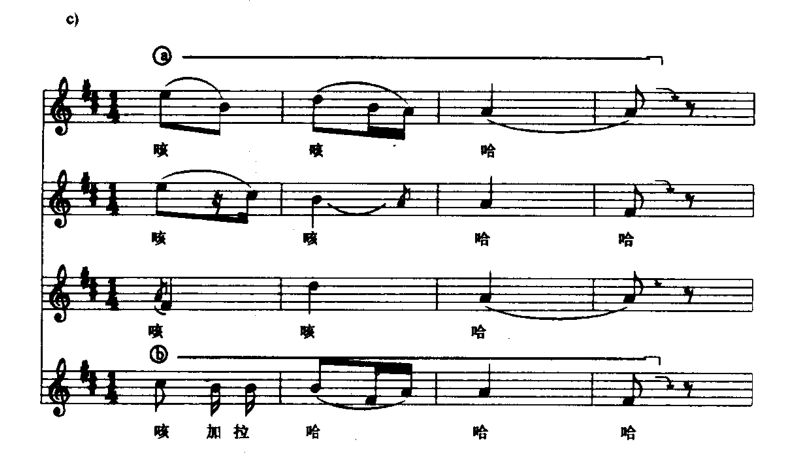
〔例1〕



〔例2〕







上例1是著名的壮族南部山歌《德保调》，每当歌墟集会，来自德保及其邻县的男女青年(可多至几万人)聚集于城郊山坡墟场，“以歌会友”、“倚歌择偶”，三天三夜中间，满山遍野响彻上空的即是这简短朴素、男女同调的合唱歌声。二声部的曲调作为歌词内容的载体很少变化，从中可以窥见民间合唱的无穷魅力。这首歌曲体现了我国民间合唱的两个基本特征：

其一，在演唱组合方式上，一人唱“上声”众人(三四人至十几人不等)唱“下声”。我国各民族的民间合唱，绝大部分均由这种组合方式构成。多声部民歌的这种“一领众和”形式，既是人类社会生

活中一领众和活动方式在音乐中的反映，也出自于民间合唱统一组织和指挥的需要；同时由于高音部只有一人承担，可以使领唱者（常常是嗓子好，富有合唱经验，具有音乐、文学修养的老歌手）有更多的即兴创造自由，从而可以更突出旋律的表现意义。

其二，二声部为同一旋律的变唱关系。此例以众人演唱的下方声部为基础，领唱者依据同一旋律进行即兴变唱（时时往上分支）而构成合唱。同时依据一个旋律材料进行发展变化，通过即兴变唱形成各自的独立声部，是多声部民歌最本质的构成特点。多声部民歌中各声部既相对独立，又互相补充和丰富，并保持了最紧密的联系（必须强调指出，这种声部之间的联系，首先体现在横向的旋律上，其次才是纵向结合的关系）。这样，既能保证音乐上的统一性和凝聚力，又使演唱上具有很大的灵活性和生动性。

例2《拉鼻子号》是流行于东北林区的一种抬木号子，上例为该例的主题及发展部分的两个片段。演唱《拉鼻子号》时，参加抬木劳动的八个人分成前后两组（其中一人担任领唱，但除开始和结束时喊几句"挺腰"、"哈腰"的话之外，其他地方均与另三人唱上方声部）。开始时，上方声部演唱两个具有呼应关系的主题乐句，下方声部进行相隔一拍的模仿（见例2a）；在以后的不同结构部位，主题中的这两个呼应关系的乐句，时而在不同声部先后呈现出来（见例2b），时而又在不同声部中同时出现，从横向的呼应变为纵向的重叠（见例2c），使有限的音乐材料得到多样化的艺术处理，从而使音乐形象丰满起来。

例2与例1一样，同样体现了各声部音乐材料同一性的原则。不过其变唱的幅度比例1要大得多，变唱的方式也更为多样：不仅表现在纵向的同时进行上（见b中两个声部的关系和c中四个声部的关系），还进一步表现在横向的关系上（见a中两个声部的关系以及b、c与a之间的关系），从而形成了多样化的声部组织方

式，并构成了各种不同的多声结构型。由此可以看出，在多声部民歌中，无论是各声部之间的和音结合（和声关系），还是多声结构型（织体）的形成，大多也是建立在各声部旋律进行的基础之上的，旋律在其中起着主导作用。

通过以上二例的简要分析，我们可以得到如下认识：与其他民间音乐一样，多声部民歌的作者们（即演唱者们）把对音乐美的创造，首先集中在旋律上。与单声部民歌所不同的是，歌手们除了注意各自声部的旋律之外，更注意合唱整体的旋律完整性、连贯性和统一性，并自觉突出主要声部的旋律。他们用集体的智慧完成整体旋律的创作过程，同时又以各声部相对独立的旋律，在同一时间内以不同的层次或侧面来反映歌曲的同一内容，并表达出歌唱者共同的思想、感情、意志和愿望。

二、多声部民歌的旋律形态特征

多声部民歌的旋律形态是十分多样的，其中有些与单声部民歌相似，有些则又有异性表现。产生区别的原因，主要与多声织体的不同结构形式及不同的演唱组合形式有关。下面归纳为三种类型叙述之。

（一）不受众人歌唱制约的旋律形态

在某些多声结构形式中，虽然整首歌曲是由参与合唱（或重唱）的众人共同完成的，但是由于主要声部（或各声部）是以独唱的形式出现并在不受其他声部制约的情况下演唱的，因此，其旋律形态与适合独唱的同类单声部民歌几乎没有区别。这种旋律形态主要出现在松散式接应型与持续音式主调型织体中。

（1）松散式接应型中的旋律

所谓接应型织体，是指不同声部首尾相叠的多声结构形式。以句式、特别是以段式结构为单位交接的又称松散式接应型织体，它

是单声部音乐向多声部音乐过渡的一种初级形式，多声因素很少，起主要作用的仍然是各声部单独陈述的旋律。演唱中各声部的旋律均很完整，相互间不受制约，故与适合独唱的同类民歌旋律，在音调、音域、节奏等方面毫无二致。例如上海、江浙、安徽一带的田歌；四川的“薅草号子”；云南彝族的“曲子”及一部分畲族“双条落”①的旋律就属于这种类型。

（2）持续音衬托式主调型织体中的旋律

由低音部以持续音方式衬托主要声部旋律的多声结构形式，称为持续音衬托式织体，它属于主调型织体的范畴。在这种织体形式中，由于低音部的持续音，尤其是以长音方式出现的持续音，相对处于“静止”状态，故而以独唱形式出现的上方主唱声部可以不受低音部的制约而自由发挥，其旋律形态与适合于独唱的同类民歌也是一样的。这种以长音持续音方式衬托主旋律的结构形式，存在于蒙古族的“潮尔音道”、广西汉族和仫佬族的土拐话山歌及壮、侗等民族的部分民歌中。②

蒙古族的多声部音乐统称之为“潮尔”，且均以低音持续长音衬托式织体构成。在“潮尔音道”中低音部以特殊的喉音发声方法，唱出浑厚浓重的持续音“噢”，主唱声部的旋律是典型的长调，其音调高亢舒展，节奏自由绵延，情绪豁达豪放，音域宽广，最高音区改用假嗓，音质清亮透明，殊为动听。上下方两个声部相互配合，共同塑造出既舒展奔放，又深邃浩瀚的艺术意境，与一望无际的蒙古大草原的生动景象和蒙古族人民豪迈乐观、积极向上的精神气质相吻合。这里起主导作用、体现音乐形象本质方面的当然仍是与其他长调民歌形态一致的旋律。低音部的持续音则起到了衬托和完善音乐意境的作用。

顺便提及，其尾声部分“图日勒格”，是由众人齐唱的。与前面不受他人制约的独唱旋律相比，无论是音域，还是节奏，其展开的

“自由度”均受到众人歌唱的制约；同时，旋律的气质和性格也更体现出“集体性”。从中也可窥见独唱旋律与齐唱(合唱)旋律在形态上的区别。

多声部民歌中的持续音除长音方式之外，也根据不同内容的表现需要，以各种节奏形式出现(如汉族与仫佬族的土拐话多声部山歌)。比起长音来，节奏性持续音(特别是采用一字一音方式的节奏性持续音)会对主旋律声部在节奏方面产生一定的制约作用而使其节奏较为规范。但由于其时低音部的节奏主要是跟随和陪衬主旋律声部的，因此，这种制约作用也很小，至于在旋律线方面，则仍然不会受到任何影响。

(二)受到众人歌唱制约的旋律形态

主旋律声部由众人齐唱，或者虽有一个人领唱，但与下方声部为同一旋律纵向变唱关系的，其旋律的构成方式，必然受到众人歌唱时在生理、心理方面的制约。这主要表现在音域较窄(一般不超过八度)，节拍、节奏的规范性较强。与第一种类型相比，旋律展开的“自由度”受到较多的限制。诚然，不同民族和地区的多声部民歌，其旋律的构成方式，是人们长期审美选择的结果，这里仅仅是物质性技术分析的一般结论。

(1)由众人齐唱的主要声部的旋律

在单声部民歌或创作歌曲中，独唱旋律与齐唱旋律在形态上的不同是人们已经意识到的：一般地说，独唱常表达个人的内心感受，旋律的个性较强，因此，旋律的起伏、节奏的变化往往较大，音域较宽，速度也较为自由，还可以用一些特殊的唱法；而齐唱则是表达集体的统一感受，旋律的“集体感”较强，因此，旋律的起伏，节奏和速度的变化，以至音域和唱法的运用，都需要照顾到众人共同拥有的条件而会受到一定的制约。

以上区别，同样表现在多声部民歌主要声部的旋律中。前已指

出，我国的多声部民歌，绝大多数是由一人领唱高音部的，但在某些体裁（如劳动歌曲）和某些多声结构形式（如复调型织体）中，却能见到各声部（包括主要声部）都由众人齐唱的组合形式，例 2《拉鼻子号》中的主要声部即是这种齐唱旋律的典型形态。
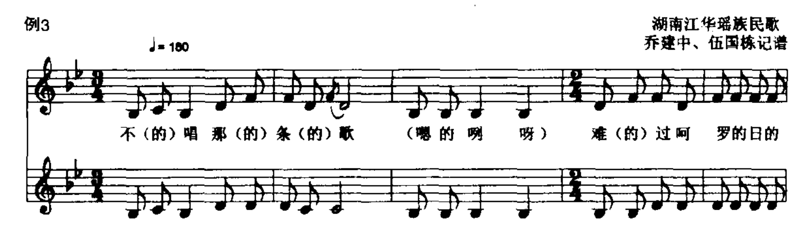
（2）由纵向变唱形成的主要声部的旋律
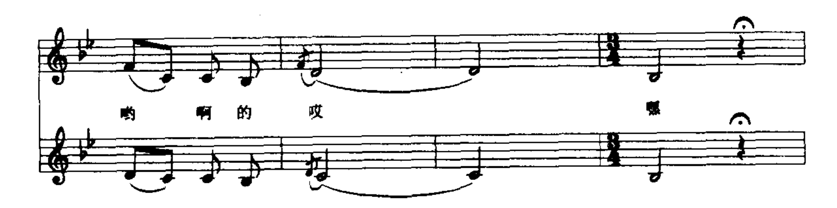
如前所述，同时依据一个旋律进行纵向变唱而构成各自相对的独立声部，是我国多声部民歌最本质的构成特点。由纵向变唱构成的多声结构形式，主要表现为支声型织体与和音式的主调型织体。这两种织体的构成方式相同，即大多以低音部为基础，高音部（通常为一人领唱）据此进行即兴变唱，时时往上分支，形成有主导旋律意义的独立声部。变唱结果，如果二声部之间构成时合（同音）时分（和声音程）关系的，称之为“支声型织体”；若构成连续的和声音程关系的（同音主要出现在首尾，中间出现时也是作为其中的一个和声音程来使用的），则称之为“和音式主调型织体”。在这两种织体形式中，尽管高音部只有一人演唱，但却受到低音部强烈的制约而具有了一定的程式性：节奏，基本上与低音部相同；调式，大多与低音部一致；往上分支的旋律，音程幅度不大（多在四、五度以内），因而总体音域有限。如例 1《唱相思》，再如下例：

〔例 3〕

不唱条子难过日

（男声重唱）
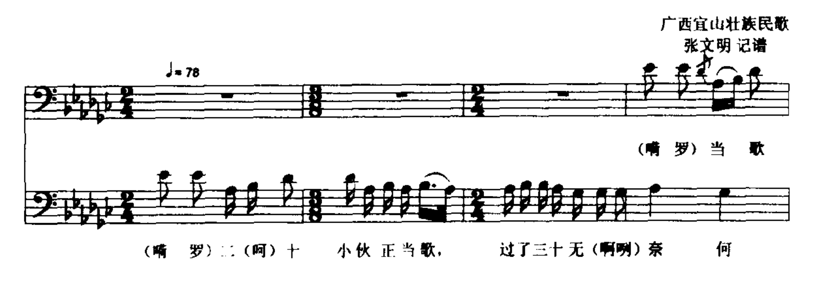




（三）各声部互相衔接构成的旋律形态
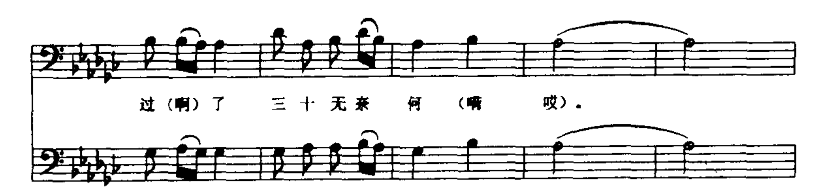
在某些多声结构形式与一部分以低音部起唱的多声部民歌中，各自声部的旋律常不很完整，需要互相衔接或补充才使旋律得以完整和统一。这种旋律构成方式与单声部民歌有着直接的联系，它犹如把一支完整的旋律拆开来交给不同声部去演唱的效果。例如东北林区劳动号子《哈腰挂》③，由于运用这种号子时的劳动强度往往较大，领部的演唱由于气息短，其旋律不可能很舒展，故常以短促的乐汇形式出现，和部随后予以和应，而在和部尚未收束时，领部又以短句进入，其时即构成短暂的首尾重叠，这种织体形式称之为“密集式接应型”。在这种织体形式中的旋律，一般都是由领、和声部相互衔接组成的。它与单声部的“一领众和”式号子的区别，仅仅在于在交接过程中是否有纵向重叠的部分。

再如下例：

〔例 4〕


二十小伙正当歌
（男声重唱）





在广西北部的壮族、毛南族及部分瑶族的二声部民歌中，常常是由低音部先起唱的。上例是一首壮族民歌，歌曲开始时，低音部旋律的音区较高，音调鲜明，具有明显的主题呈示性质；高音部随后进入，其旋律实际上是低音部旋律的继续发展，具有呼应性质。高音部加入后，低音部即转入正常的音区位置，与高音部构成同节奏的陪伴关系。整首歌曲的旋律是由两个声部衔接构成的。

综上所述，旋律在多声部民歌中起着十分重要的作用，在其各种表现要素中占据着头等重要的地位。对多声部民歌中的旋律进行深入研究，不仅具有音乐学上的意义，而且还会对多声部音乐的创作产生有益的影响。

---

① 有关谱例分别参见拙著《中国多声部民歌概论》第 82、84、197、513 页。人民音乐出版社，1994 年 8 月。

② 有关蒙古族“潮尔音道”的谱例参见《中国多声部民歌概论》第 402－408 页；有关汉族与仫佬土拐话山歌的谱参见该书第 87、187 页。

③ 《哈腰挂》的谱参见《中国多声部民歌概论》第 514 页。

（本文作者系中国音乐学院前任院长，教授）

方妙英

传统民间歌曲在创新中的变体运用

我国五十六个兄弟民族所共有的传统民间歌曲在漫长的历史发展中都有着它自己独特的民族特征与艺术规律，既有其自身的稳定的音乐表现形态、陈述模式，又有在诸多个不同的流传过程中的变化形态。这种变化形态是在同个音体系内既保留着原民歌的基本风格和基本框架，又在这个基本框架上吸收、融化外来素材进行不同适度的变化。由于出现了新因素而形成与原传统民歌既相似又相异的变化，我将这类变化的创新歌曲称为变体。

一、传统民歌变体的意义与原则

传统民歌由原生民歌到它的变体其原因是多方面的，也是十分复杂的，主要归结起来由两方面形成。

1. 人口自然迁移：多为寻求生活资源如水资源、水产资源、放牧资源等。

2. 人口非自然迁移（或被迫迁移）：多为战乱、徭役、苛政、迫害、自然灾害等。

第一种情况：基本或大部分能保持自己族群，能顽强地保留着本土语言，生活在自身的传统文化圈中，随着歌手不同的嗓音条件、艺术天赋有着适度的变化，原民歌风格基本能保持，即使配上不同新词也可较易地辨认出它的原貌。

第二种情况：比上述第一种情况要复杂得多，民歌手们为熟悉新地区适应新环境，面对新的劳动对象，接触新的人际关系和传播自身带来的民间音乐，既有保留母体文化精华的主观本能要求，又有纳入融化新因素的客观要求，即要体察民情，入乡随俗改造自己，又要再现原生民歌的风格特征与色彩印记。日转星移随着时间的不断流逝在长期艺术熏陶和潜移默化中，传统民歌在逐步衍变中进行一次次的再度创作。有的变体可以辨认，有的变体由于变化幅度较大需仔细分析才能确认。

当然，无论出自何种情况，它都是在变体的基本原则下根据自身规律在发展变化，这些具体变化可以是：

1. 方言声调的细微变化；2. 声韵归韵入调的细微变化；3. 衬词、衬句的较多变化；4. 旋律的扩大或压缩的变化；5. 节奏的扩大或压缩的变化；6. 间奏或尾声的穿插变化；7. 结构的变化；……

同时，无论采用上述何种具体变化手法，变体的原则首先是必须符合自身的音体系的要求，遵循所属音体系的艺术规律，在原生民歌的基础上进行多种发展变化，到群众中去检验不断修改、加工、提高。如果离开这一大前提，不掌握这条原则，那就不是本文所要探讨的课题范畴了。

传统民歌在创新中的变体运用方面手法丰富，形式多样。特别是在讴歌新人新事新风尚时老腔老调或旧调重弹已远远不能胜任新歌词的需求了，因此必须吸收新滋养，融化新素材运用变体处理使其更能充分发挥文字的魅力，反映词意的内涵，使原生民

歌在新的生存空间和传播环境中获得更为丰富的想象力，为异地群众所乐于接受。它不但使歌者本身易唱、易记，同时又能使广大听众好学、好懂。因此变体在民歌创新中具有很强的生命力与艺术感染力，有很高的审美价值，具有深刻的意义。

对于有才智的民间艺术家和有经验的职业民歌手，他们在长期的艺术实践中能牢牢把握住变体原则，掌握自身艺术规律。他们并不一定了解什么是音体系，什么是艺术框架等，但他们能听得出“对不对路”、“入不入门”。因此他们能得心应手、灵活自如地基本是即兴地运用变体并取得十分美好的、令人信服的效果。值得我们专业音乐工作者和作曲家们去学习、研究和借鉴。

二、对传统民歌进行变体运用的具体手法

变体是传统民间歌曲创新中的一种重要发展手法。它一般用在带有情节性的多段词和带有叙事性的多段词歌曲中。

这种手法是泛指在原生民歌的基础上或是经过加工提炼后，根据每段歌词的不同内容、情节、气氛，在旋法、节奏、节拍、结构、力度、速度等方面作出了一定的或幅度较大的变化。前文已经强调过，素材的种种变化不能离开原生民歌的基础，这是根本；同时也要符合本身所赖以存在的音体系的规律，这是原则。绝不能“离谱”操作。运用这种手法进行变化发展在结构上、曲体上、音乐形象上都会带来新的质的飞跃。它既能全部或部分保持原生民歌与民歌群的风格色彩，又能生动地表达每段歌词的内容、情绪，更能进一步塑造鲜明的、完整的音乐形象。既有部分变化又有整体统一，从合到分，从分到合，从量变到质变，从变化到统一，这也可视为我国民族审美心理在音乐文化上的强烈反应。

1. 保持原生民歌的首部音调或音型

这是最为常见的一种处理手法，为广大民歌手或作曲家们所

惯用。在多段歌词中为了结合词意，渲染语势和情绪，在保持原生民歌的首部音调或音型的前提下在旋法上给以细微的、巧妙的变化。在音调上，结构略为扩张或压缩，这种变化不大、保持原貌较多的自然处理、仍有着浓郁的地方色彩，群众一听便知道，易于辨认出它们的原貌。

2. 保持原民歌乐句的结尾音调或乐段的终止音调

为创新需要，可在多段新词的每段开始后作必要的加工、润色进行发展，但最后必须按民间说法要求“九九归一”、“收好箩口”。即一首优秀的创新歌曲，应在原生民歌基础上牢牢把握住原风格特征，按其自身的音体系进行规律性的有机发展，真正做到完美的收口团圆，成为群众喜闻乐见的艺术作品。

这种手法在歌剧《白毛女》选段《喜儿哭爹》中运用得十分成功。全曲根据河北民歌《小白菜》变体而来，歌词为上下句对称结构，三小节为一句，前后共十八小节。喜儿以无比悲惨的心情呼天喊地控诉地主黄世仁逼债迫死杨白劳的罪行，决心要为自己的父亲伸冤报仇。这首感人肺腑的悲歌，是在保持《小白菜》的终止型基础上由原来的六小节扩充为十八小节，音程也由原来的八度扩展到十一度，突出了“刹时间”的“刹”字（而且加了“延长符号”），真是惊心动魄、久久难忘。

3. 保持原民歌音调又保持结尾音调（终止型）

第三种变体手法是头、尾保持不变或少变（通常是运用装饰音、辅助音或先现音进行细微变化）中间却要变。这种手法较之前面第1、2两种略为少些。比较典型的是白诚仁同志根据湖南湘潭一带的小调、寺庙音调和砍柴礁夫在进入韶山冲唱山歌时必定要“打吆嗬”的这些素材，进行有机揉合、发展变化并由何继光同志首唱的、红遍大江南北的《挑担茶叶上北京》。全曲头尾共四大段，音调十分朴实健康，具有浓厚的生活气息。前面几小节由

非常欢快的挑担节奏作先导逐步开展乐思，中间有四次不同的局部变化，特别是从第四段第一句“桑木扁担轻又轻”，开始进行结构压缩，由前面第1、2、3段的四小节一句的结构一下子压缩成为两小节一句的结构。使歌曲情绪由抒展叙述到“千里送茶情意深”的兴奋迫切性，等唱到第四句“贫下中农一片心哟”的“心哟”时突然高潮迭起出现了引吭吆喃的大甩腔，尽情地抒发了劳动人民对敬爱的领袖的一片感激之情，最后峰回路转在保持原结尾音调中圆满地结束全曲。这首曲子我在长沙、上海、北京等地多次听到何继光同志演唱过，前年冬在珠江钢琴厂又一次听到他演唱这首名曲，每次听后都会被它的艺术感染力所激动，所鼓舞。

三、变体发展中要注意的几个问题

1. 首先要分析词体、词意、词风、词结构、词的时代背景以及社会审美等，要理解内涵，领会精神。

2. 创新的手法是多种多样的，变体只是传统民间歌曲创新中的一种创作手法，不是唯一的手法。因此在创作中不能为了变体而勉强变体，应结合歌词内容的实际需要去选择各种创作技法。

3. 选择变体原型，首先要十分重视分析它的音体系，应扬长避短，尽量选择自己所熟悉和了解的原材料作素材，对陌生的甚至不了解的最好避免或少用。

4. 在吸取新素材时要与已选好的原生民歌风格基本接近（也可根据需要选择多一点新素材以便舍取），尽量避免或减少在揉合变化发展过程中的技术难度。

（本文作者系厦门大学教授）

刘正维

关于民族旋律运动的若干特性

（摘　录）

旋律的线型，它们大体可归纳为如下几种：1."峰"型。即曲调大幅度地上行，而后大幅度地下跌（一般在四度以上），形成山峰形曲调。如山西《绣荷包》、湖南《浏阳河》、云南《小河淌水》等的开始旋律即是。它既有单峰型，也有双峰型、多峰型等。2."凹"型。即旋律大幅度地下跌，而后大幅度地上行（亦在四度以上），形成山沟深凹形曲调。如陕北《信天游》的开始旋律、《三十里铺》中"家有名"与《秋收》结束的旋律。它既有单凹型，也有双凹型、多凹型等等。以上两型有时又彼此相配，形成峰凹型或凹峰型。如陕北民歌《赶牲灵》，它上下两句的前截旋律都是峰凹型；其后截，上句为单峰型，下句为双峰型。3."坡"型。即旋律直线上升，形成大而长的坡度形曲调，有时也带点三度内的小凹，而总体仍为上坡。如陕北民歌《脚夫调》、《白毛女》中"太阳出来了"的始句。4."滑"型。即旋律直线下滑，形成大幅度的滑坡形曲调，有时也带点三度内的小峰，而总体仍为直滑。如歌剧《刘胡兰》中"一道道山"、"队伍出发"、"要上前线"，以及《脚夫调》中"这样苦命"等句的旋律。5."波"型。即作上下小幅度（一般在二度和大小三度间）曲折进行的波纹型旋

律。分别有向上的上波型与向下的下波型。在实际运用中，纯粹的波型是极少，因为这缺乏起翘。故常常与峰型、凹型、峰凹型、凹峰型相结合，形成波峰型、波凹型、波峰凹或波凹峰等等。如《孟姜女》唱“正月里来”的波峰型，《天涯歌女》唱“天涯海角”的波凹峰型，《九九艳阳天》开始唱的波双峰型，《洪湖赤卫队》中《小曲好唱口难开》起始的波峰型旋律等等。

旋律起续的特殊规律

民族旋律的腔句各逗，其起续亦有自己的特殊规律。1. 一般情况下，北方多将一句词断成两截，南方则常一句词一气呵成。南北分界地带则南北的特征兼有。2. 各截旋律的起续亦有一定的规律。1）在南北分界线以北在太行山以西的西北板块上，民间灯歌、说唱与戏曲音乐与不少器乐曲的旋律，头截常常是中眼（$\frac{4}{4}$）眼上（$\frac{2}{4}$）或漏板（$\frac{1}{4}$）起，后截则眼起板起均有。秦腔、山西梆子最为典型。2）太行山以东，淮河以北的东北板块上，则头截与后截都常在头眼（$\frac{4}{4}$）或枵眼（$\frac{2}{4}$的强拍的后半拍）起。从二人转、评剧、吕剧，从山东、河南、河北到东北的各路大鼓，大多为这一形态。3）南方板块上则多为顶板起唱。像越剧、赣南采茶戏、湖南花鼓戏、云南花灯等都属此类。4）在分界线上的中央板块上，则多将头逗板起，自成一截，第二逗则在头眼起，并与第三逗相连成一截。【二黄腔】以及楚剧【迓腔】等等最为典型；黄梅戏唱腔和高腔则兼有东北板块、南方板块与中央板块的特征，因为它们是处于或产于这三大板块间的戏曲声腔。

旋律终止的组合个性

任何一首乐曲的各句旋律，彼此都遵循着一定的调式逻辑相互组合。这里的要点是旋律终止的制约性。就汉族而论，大体呈现

为如下的情况：

在北方大多为上下两句结构，各句大多按一二逗与第三逗断开分成前后两截。它们的下句终止式，很多都是上句终止式的下方四度自由移位，即上句终止音为下句终止音的上方四度音级。

在南方大多为起承转合的四句结构，即第一二句为上下句，在延伸一句终止处具有新材料的旋律后，再变化再现第二句旋律。第二句旋律的终止式常常是第一句的下方五度自由移位，即上句终止音为下句终止音的上方五度音级。如《孟姜女》以及《梁祝》协奏曲、楚剧迓腔、湖北大鼓、赣南采茶戏等等。

在分界线上的以鄂东北为中心的宽阔地带，有一种与《孟姜女》起承转合的四句式一致的结构，但它们的第二句终止式却是第一句终止式的下方四度移位，即与西北板块上的《秋收》等的上下句终止式的特征一样。但它们有再现，是南方的四句而不是北方的两句结构。像汉剧的西皮、二黄的女腔，鄂东、鄂北的各路花鼓戏与说唱等等。形成南北综合的特征。

旋律构成的民族特色

旋律的整体构成则具鲜明的民族特色。如以下一些特殊手法：

1.“鱼咬尾”逐级模进。如《春江花月夜》基础旋律的构成手法；2.腔句发展的递增递减型。如《春江花月夜》前几段的递增发展，和南方器乐曲《十样锦》ab，cd，e f 等句的递减结构；3.正反组合型。如上述《十样锦》三段各自的两句，可做 ba，d c，f e 与 a b，b a，c d，d c，e f，f e 等正反组合。4.腔句串接的正反回归型。如《渔舟唱晚》。5.曲牌联缀的重尾型。将各路的不同曲牌相联，每个曲牌都用同一个地方性终止旋律结束。6.分组变奏型。如《二泉映月》，等等。

（本文作者系武汉音乐学院教授）

栾桂娟

歌唱性口语与口语化歌唱

——兼议旋律进行中的“非结构因素”

引言

前几年，《音乐周报》发表了歌唱家张权的一篇遗作，主要内容是谈中国歌唱演员如何唱好中国歌曲，也就是如何用中国语言唱好中国歌曲（包括翻译过来的外国歌）。乍一看，这个话题似乎非常浅显，人人皆知，其实，这正道出了老艺术家的近忧与远虑。由此引出一个带有实质性和普遍性的问题。半个多世纪以来，它一直困扰着我国声乐界及整个音乐界，时至今日，已呈愈演愈烈之势。要说哪个从事作曲专业的不会写歌，或哪个从事歌唱专业的不会唱歌，那未免太挖苦了。但是，要说意蕴隽永并易于传唱的好歌太少，艺术造诣高超的歌唱家难以产生，这可是一个真真切切的现实。

黑格尔说过这样的话：“自由服从必然的要求，也就是服从它自己的规律”，“如果它背离必然的戒律，那就是背离了它的本性……。”①世上万物都是有规可循的。如同人类破坏了生态平衡，就会自尝苦果；顺其自然规律利用和改造自然环境，就会造福子孙

万代一样，我们搞艺术虽然是一项富有创造性的劳动，但也不是可以完全随心所欲的。如果把音乐比喻为一片纯洁而美丽的“自然生态”，我们的任务便是如何正确地认识和保护它，进而有效地（符合规律的，方法得当的）开拓和发展它。使之摆脱人为的贫瘠和无序的营养不良状态。

本文试图以声乐作品的创作及演唱现状为切入点，就此进行一次初步的理性思考。

一、语言因素在歌曲创作及演唱中的逐渐淡化

歌曲，是由词与曲两个部分组成的。按着现代创作的一般常规，写词在前，谱曲在后，词曲就像手心手背一样，互为表里，亲密无间。但是，近些年来词、曲两方面的创作出现了同一个倾向——对语言特质的漠视和种种错位。它直接影响着歌曲的艺术质量和美学价值。

歌词的倾向主要表现为概念化与非口语化。如果说前者的形成有较多的客观原因，而后者则纯粹是一个艺术概念问题（由于篇幅此处不赘述了）。词，来自口语，是具象的感情表露。现在有些歌词写得过于“随意”或者“刻意”，其随意是不拘章法，任意破坏语言的自然节奏；刻意则表现为过于追求诗化或一种个人风格。总之，二者的效果是拗口、生涩，不适于歌唱。无疑，这些弊端削弱了歌曲创作的水准和作品的生命力。

比起词界，作曲界的情况还要复杂些。在作曲界多年存在的重和声轻旋律、重器乐轻声乐的创作理念，恐怕从在音乐学院做学生起就逐渐形成了（自然音乐教育方面的责任不可推卸）。“旋律是音乐的基础。”这句话在理论上不会产生歧义，但在创作实践中，却常常被放到次要地位，或是仅作为多声中的一个声部而设置的。这样一来，旋律的写作难以得到应有的磨炼。在声乐作品

中，旋律的思维单纯地建筑在和声中和弦功能分布的基础上，那么，写成的旋律便直接呈现为分解和弦式的“Ⅰ、Ⅳ、Ⅴ、Ⅰ”的“功能性”进行。这种创作模式在少儿歌曲中尤为盛行。久而久之，此种方法便轻车熟路地成为一种广而用之的套路。它使得许多创作歌曲风格相近，难以流传。

轻视旋律写作的必然结果，是对旋律素材积累的忽视。记忆中储存的旋律信息本来就不多，且大都是别人创作成品的音调，经过与这些既得的“二手”素材“近亲结缘”后再生的作品，便失去了鲜活的个性和色彩。

同时，在西方技术理论的指导下，普遍存在“纯音乐”的音乐概念。在进入创作状态时，往往偏重于构思旋律的曲式、旋律线及乐句、乐段之间的连接（虽然这些都是必要的）等，而对歌曲的本体之一的歌词（或唱词）却较少进行必要的分析和研究。在创作过程中自觉不自觉地将词放到服从或附属的地位，或因服从于旋律的需要，而改变或扭曲语言的自然形态，如强拍唱字的随便倒字，唱句内逻辑重音的随意颠倒等现象，在创作歌曲中几乎俯拾即是，不胜枚举。当旋律与歌词提供的语言格律相协调时，两者尚可通融，而不协调（或极不协调）时，就会别别扭扭地不顺畅。这时，不仅作为语言形式存在的歌词处在了一个尴尬的境地，而旋律本身则因配曲后的语言的“别别扭扭”也变得不那么顺畅了。因为两者是互相制约的关系，忽视了任何一方的存在，都不能达到完美的统一的境界。

坦率地讲，目前淡化语言因素、丧失语言美感的“重灾区”是我们的歌唱领域。歌唱者是音乐的载体，是声乐艺术的唯一体现者，是歌曲的最后一道关口。可是，恰恰这最后一道关口没有把握好。

过去笔者问过一位老歌唱家：“从根本上讲，中外歌唱的不同

点在哪里?”她直截了当地回答:“就是要尊重本民族的语言习惯。”这句话让我琢磨了许久。当重新审视如今的歌唱舞台，才真正体会到这句话的份量。

音乐和语言组成了最美的人声，二者互相渗透，二者唇齿相依。而我们的歌星们只记住了音乐，忘记了语言的存在。什么是民歌？什么是艺术歌曲？什么是港台流行歌曲？在他们唱来都是一个味儿，其实连他们自己也没意识到，正是他们在用一种语言风格“统一”所有歌曲的艺术风格。一首流传久远的优美民歌《茉莉花》，经港味歌星一唱，简直没有一点儿茉莉花味儿了，而主持人竟大言不惭地说:“请听中国民歌……”这就是我们正在耳闻目睹的现实。

过去我们挑剔有的歌唱演员吐字不清（比如某一个字唱得不够准确），他们听了还是很在意的。现在是从总体上对语言采取漠视的态度，想怎么唱就怎么唱。一首东北民歌《摇篮曲》，为歌唱家徐惠珠的成名之作，由关外唱到关内，那特有的颤音和鼻音的运用，清晰的辽南方言的特殊韵味和细腻的润腔，打动了多少听曲者。而今有位歌星重唱此曲，已完全没有了上述这些特色，却还声称自己用云南民歌对此歌进行了改编，等等。这就更让人觉得不可思议了。真者没有人较真儿，伪者却振振有词。这世风怎么得了。

其实，对语言的掌握，如同台词对于戏剧演员一样重要。如果把语言看成音乐的附庸，可以随意摆布，可以尽情地肢解和扭曲，那么，音乐（声乐的另一半）也就枯萎了。这才是声乐艺术的最大悲哀。写到此处，不禁为那些尽心尽力投入创作，不断为歌者提供产品的词曲作者们感到一份委曲和遗憾。

但愿这不是“杞人忧天”。
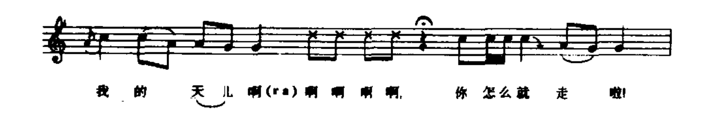
二、口语化歌唱——人类共有的音乐叙述法则

口语化歌唱，是由它的前提——“歌唱性口语”所决定的。

口语，是语言的最快捷、最直接的表达方式。口语本身具有抑扬顿挫等音调变化，即一定的旋律性和歌唱性，因此，被称作“歌唱性口语”或“旋律语言”。

口语的表词达意是叙述，其声调的收放曲折又显示出歌唱性。可以说，口语同时具有叙述和歌唱的功能。在“匈牙利挽歌的无数变体中，就有旋律性哭泣和歌唱性朗读”。②在我国向有吟诗和旋律性哭泣。

如同我国北方妇女在丈夫去世时，就有这样的哭腔：



既是哭诉，也是哭唱。

而不同的语言又有着各自的形态特征，即不同的语言特质。由此形成语言之间的差异和不同的音乐风格。正像柯达伊所说的：“每一种语言都有它自己固有的音色、速度、节奏和旋律，总之，有它自己的音乐。”③

多声调的语言，其音色、力度、音调的变化更为丰富多样，它既赋于音乐多种表现的可能，也要求音乐以相应的艺术手段和表现技巧来体现和生发这些特色。“在中文里，‘字’和‘词’的旋律更为广泛，所以口语形成了本身完备的音乐实体，它们是些真正的旋律体系。”④但它们毕竟还是口语。当口语被提炼成具有一定格律的更具音乐性的歌词（或唱词）时，便给音乐之树提供了赖以生存并向更大的空间舒张的丰厚土壤。以人声为载体的歌唱艺术是它的直接受益者，而器乐则是对人声的模仿和延续。我同

意这样的说法："事实上，所有的音乐都是歌唱。"⑤

在不同民族聚居的地方，或不同方言区内，语言对音乐风格的渗透是显而易见的。而且语言的差异愈大，风格相距愈远；差异愈小，风格则相对靠近。了解这一点很重要。

我国是一个民歌的海洋，哪里有小草，哪里就有民歌。它们就像小草的种子一样，随风飘摇，落地生根。也不知经过多少年，多少代，又生出那么多同名同种却又形态各异的新民歌。如大家熟知的《孟姜女》、《茉莉花》、《放风筝》、《绣荷包》等，在不同地域已经滋养成不同的地方特色，并印上了浓厚的地方方音的韵味。

可能有人会说，你举的例子是民歌，不是创作歌曲。其实，只要是歌唱，都存在这个问题。只要语言与音乐的结合有多种形式，其结合的方法可以不尽相同，但必须结合，则是绝对的。因为它们都是口语化歌唱。即便是唱外国歌曲，也是如此。

有一次同一位声乐教员探讨这个问题，我问："你们在教学生唱外国歌曲时，用外文唱与用中文唱对于方法的要求有什么区别吗？"对方回答："是一样的。"看来此种看法带有普遍性。

其实，用中文唱外国歌，其难度不亚于用外文唱外国歌，甚至需要双倍的功力。因为它的音乐部分是为其母语设计的，两者的结合应该是自然流畅的，特别是那些久唱不衰的名歌，以其独特的音乐风格被人们所记忆。当翻译成中文歌唱时，势必要解决两个难点：一个难点是用中文唱给中国观众听的，要让他们听懂听清歌词的内容及每一个字；另一个难点是如何将原文歌曲的风格特色及演唱方法与中文唱字达到一种融合。

比如舒伯特的《摇篮曲》前两句：

睡吧，睡吧，我亲爱的宝贝，

妈妈的双手轻轻地摇着你。

译成中文的歌词便有了另一种语言特征：单音节，多声调，一字一形（音），双声字等。歌词的表情意义是通过每一个唱字表达出来的，此时，绝对不能无视中文唱字的发音特点，而只能在口形、发音位置及其它细微之处进行适当调整。如上例中的双声字“轻轻”二字，处理成有弹性的吐字，并在两字之间稍作停顿，其歌唱效果可能更佳，既注意了抒发情感，又不破坏音乐的整体风格。歌唱家张权堪称这方面的楷模，可惜她的宝贵经验没有引起声乐界的足够重视。

当然，口语化歌唱不只是声乐界的事情。那些只会练发声，而唱不好中文歌曲的学生，当然应该由他们的老师加以引导。但是，如果词曲作者写的作品就不够口语化，那责任就该各自分担了。

三、“非结构因素”——音乐创作中不可缺少的技术手段

歌曲创作是词与曲互相交融的过程。一个重要前提是歌词的整体风格、语言特点与旋律的总体结构及节奏的律动有同一性。

如《歌唱二郎山》（片断）：

（二呀么）二郎山，
（高呀么）高万丈，
古树（那）荒草遍山野，
巨石满山岗；
羊肠小道难行走，
康藏交通被它挡（那个被它挡）。

歌词有明确的节奏感。

这是一种数板式的节奏，由曲作者配以相近的节奏型和优美的曲调，词曲达到高度的和谐，此歌易记易唱，流传广远。

再如《全世界无产者联合起来》（A段）：

山连着山，海连着海，

全世界无产者联合起来，

海靠着山，山靠着海，

全世界无产者联合起来！

歌词提供的是厚重而充满动感的群体形象，曲作者抓住了内在的节奏律动，旋律基调为“节奏明确、坚定沉着、雄浑有力”的进行式，音乐形象极为鲜明。

但是，歌曲因体裁、题材等多种需要，不可能套用一两种基本的结构模式。在实际创作中会遇到各种各样的具有个性色彩的创作难点，此时，音乐的构思要更有针对性，并运用一定的突破常规的音乐技法，使作品的独特风格能够凸现出来。也为演唱者提供更具艺术表现力的歌曲范本。这就是本文要提到的“非结构因素”。

所谓“非结构因素”，有两个内涵：其一，在通常正规的体式结构中，“非结构因素”并非必须介入的结构因素；其二，但在旋律进行中往往会同到需经特别处理方能体现作品中内在意蕴或个性色彩之处。如特别的唱字处理，具有风格感的装饰音，特别的结构手法，特殊的唱法等。

形成旋律的多种形态，其中一个重要原因是与语言（歌词、唱词）结合的程度所决定的。尤其在语言风格需要特别强调的作品中，不能只注意旋律自身的流畅，而忽略唱字的自然声调的走向（特别是唱句的逻辑重音和位于强拍的字）。

前不久，在电视台播放了两首新创作的带有西藏风味的歌曲《青藏高原》和《珠穆朗玛》。李娜唱的这首《青藏高原》难度较大，歌曲所展现的如同一幅青藏高原的即景：

高远雄奇的雪山直刺蓝天，

连绵不断的山川筑成庄严的长城，

它凝聚着灿烂而沉重的历史，

它用乳汁养育着万物生灵，

啊，我仰望着神圣而奇丽的青藏高原，

心潮似脱缰的野马任情高歌。

这首歌虽然用汉语演唱，但是那曲情词韵分明浸润着浓浓的藏区风情和藏族民歌的典型音调。开头强起的“呀啦索”明朗高亢的引子，只有四小节，却是全曲点睛之处，必须用高原藏族的民歌唱法，一下子把人引进广阔辽远的空间，意境点出来了。结尾的“呀啦索那就是青藏高原”，是全曲的点题之笔，也是第二个高腔，似一问一答，与开头形成对应。

李娜的成功，就在于她抓住了此曲的典型风格，并运用藏族歌手特有的演唱方法，唱出了藏族高原民歌特别动人的高音音色。它就像甘醇的青稞酒，让你感受到青藏高原的泥土芳香和高原音乐的独特魅力。它让听者在音乐的流动中，经受一次难忘的心灵震撼。与另一首《珠穆朗玛》相比，《青藏高原》无论创作还是演唱，显然更胜一筹。

音乐创作的过程是由曲作者（一度创作）与歌唱者（二度创作）共同完成的。为作品增色的某些“非结构因素”，有的要靠作者设计，再由表演者再现于舞台，有的则是完全由二度创作进一步完成的。那些只会照本宣科，没有主创精神的歌手，不应该列入歌唱家的行列。

被称作“非结构因素”的是那些与音乐息息相关的，用之（或必须用之）会使旋律有更理想的效果的装饰或结构材料。它可以是微小的、局部的，也可以改变某些对称原则或结构形式。因此，它既是因素，也是手段。所谓“非”，实为合理的组成部分。这些因素的运用，可以唤起更多的创造意识，可以肯定，它对于歌曲的创作和表演（及广义的音乐创作）有着现实而深远的实践意义。

结束语

应当承认，音乐艺术从其本性上看，与语言有着深刻的血缘关系，它的产生也与语言有着密切联系。但同时，音乐又具有自己所独有的特点和规律性，它是形象思维的一种独立的形式。但同时也要看到，旋律自母体分离，却永远带着母体的遗传基因。当旋律进入调式体系形成独立的表达形式时，反转过来又借助于语言的音色、节奏等多种变化的可能性发展并丰富了旋律的音调的多变性和表情意义，使音乐的表现更加富有隽永的魅力。这是一个互相推动、相辅相成的过程。因此，话语和旋律是在相依为命、相互交融之中共同创造了一个个具有相同血缘关系，但又个个面孔不相同的音乐艺术之果。这就是本篇文章所要阐述的要义。

---

① 引自黑格尔《美学》第三卷上册。

②③④ 萨波奇·本采《旋律史》。

⑤ 玛采尔《论旋律》。

（本文作者系中国艺术研究院音乐研究所研究员）

高博均

关于五声性旋法规律的几点管见

（摘　录）

关于五声性三音列及其形变

三音列在五声音阶调式中，除宫商角的级进没有小 3 度级进的五声性特征外，其它 4 个均有这一特征。因此对五声性三音列及其形变的分析归纳，无论对音乐作品的分析还是对创作都有一定的理论意义和实践意义。

归纳的方法和步骤是：

1. 把 5 个音级上所形成的 5 个上斜直三音列做为原型，以倒影法把它们变成 5 个下斜直型三音列，之后再以 8 度上移或下移使之变为不超过小 7 度的各种显曲型；

2. 用小（跳）后级（进）的音程顺序，把这 5 个斜直变成微曲，倒影法则可以把它们变成“级后小”的形态。之后还是以 8 度上移或下移加以变形（原型有“小级同”与“小级反”两种）。

3. 把以上小跳改为大跳后形成原型，其它形变均与上步相同；

4. 最后一种则是连跳型（小后小）的如上型变。

如此，我们一共可以获得以下可能。见下表：

类别	翻二	翻一	原型	倒影	翻一	翻二	类别
A 上 斜 直	1 2 3 2 3 5 3 5 6 5 6 1 6 1 2	1 2 3 2 3 5 3 5 6 5 6 1 6 1 2	1 2 3 2 3 5 3 5 6 5 6 1 6 1 2	3 2 1 5 3 2 6 5 3 1 6 5 2 1 6	3 2 1 5 3 2 6 5 3 1 6 5 2 1 6	3 2 1 5 3 2 6 5 3 1 6 5 6 1 2	a 下 斜 直
B 小 级 同	1 3 5 2 5 6 3 6 1 5 **1** 2 6 2 3	1 3 5 2 5 6 3 6 1 5 1 2 6 2 3	1 3 5 2 5 6 3 6 1 5 1 2 6 2 3	5 3 1 6 5 2 1 6 3 2 1 5 3 2 6	5 3 1 6 5 2 1 6 3 2 1 5 3 2 6	5 3 1 6 5 2 1 6 3 2 **1** 5 3 2 6	b 级 小 同
C 小 级 反	1 3 2 2 5 3 3 6 5 5 1 6 6 2 **1**	1 3 2 2 5 3 3 6 5 5 1 6 6 2 1	1 3 2 2 5 3 3 6 5 5 1 6 6 2 1	2 3 1 3 5 2 5 6 3 6 1 5 1 2 6	2 3 1 3 5 2 5 6 3 6 1 5 1 2 6	2 3 1 3 5 2 5 6 3 6 1 5 **1** **2** 6	c 小 级 反
D 大 级 同	1 5 6 2 6 1 3 **1** 2 5 **2** 3 6 **3** 5	1 5 6 2 6 1 3 1 2 5 2 3 6 3 5	1 5 6 2 6 1 3 1 2 5 2 3 6 3 5	6 5 1 1 6 2 2 1 3 3 2 5 5 3 6	6 5 1 1 6 2 2 **1** 3 3 2 5 5 3 6	6 5 1 1 6 2 2 1 3 3 **2** 5 5 **3** 6	d 级 大 同
E 大 级 反	1 5 3 2 6 5 3 1 6 5 2 **1** 6 3 2	1 5 3 2 6 5 3 1 6 5 2 1 6 3 2	1 5 3 2 6 5 3 1 6 5 2 1 6 3 2	3 5 1 5 6 2 6 1 3 1 2 5 2 3 6	3 5 1 5 6 2 6 1 3 1 2 5 2 3 6	3 5 1 5 6 2 6 1 3 1 2 5 2 3 6	e 级 大 反
F 小 小 连	1 3 6 2 5 1 3 6 2 5 **1** 3 6 **2** 5	1 3 6 2 5 1 3 6 2 5 1 3 6 2 5	1 3 6 2 5 1 3 6 2 5 1 3 6 2 5	6 3 1 1 5 2 2 6 3 3 1 5 5 2 6	6 3 1 1 5 2 2 6 3 3 1 5 5 2 6	6 3 1 1 5 2 2 6 3 3 **1** 5 5 **2** 6	f 小 小 连

从以上表列可以看到：

1. 斜直型三音列，翻移 8 度后就形成含小 7 度的显曲型三音

组。五声性旋法中的小7度大跳即由此产生，并且进行和自然而流畅；

2. 在上、下辅音的旋法中，五声性特征亦能体现。如："i 6 i"、"6 i 6"、"5 3 5"、"3 5 3"等。以上表列180种五声性旋法，再加上五声性辅音旋法，就涵盖了五声式旋法的一切可能；

3. 环绕式微曲型，一种可能是两个不同方向的单辅音进行的重叠密接，即"1 2 1 6 1"是"1 2 1"与"1 6 1"的重叠密接。另一种可能是"1 2 6 1"这种双辅音环绕，可以看做"1 2 6"和"2 6 1"的重叠密接。

编者按：因计算机符号输入目前的局限，表中黑体的1、2、3应为上加两点，特提醒于读者。

（本文作者系东北师范大学音乐系副教授）

李　玫

民歌中的不对称结构

（摘录）

我们一直在为我们有丰富的旋律宝库而骄傲，但对这宝库中的价值认识却又一直停留在表层，对中国民间音乐审美表达方面的形态规律的捕捉、归纳、总结也还有很大的欠缺。所谓对民族音乐传统的继承发展这个良好愿望需要强劲有力的学科理论支持，上升到理论科学形态的旋律学是使这良好愿望真正变成实际的技术途径。而现在随着民族民间音乐集成的编辑出版工作陆续告成，音乐理论家们有丰富的旋律标本可作从容的案头分析，寻求其审美表达的普遍目的和形态规律并总结归纳出普遍规律。随着数代音乐理论家对民族民间音乐的认识、研究的深化，如今已经具有建立旋律学所应有的指导思想、学科知识结构框架，旋律学学科理论的建立已变得势在必行了。

既然旋律学的学科建设有这样的必要性、必然性，我愿响应这倡导，将某一专题作为我就旋律学这门学科理论学步的基石。在我对民歌的长期关注中，民歌中的不对称结构尤其令我沉迷。为什么会有那么多民歌实例刻意打破我们内心固有的追求对称平衡

的秉性，它们并没有因此而破坏我们的审美愉悦，相反，却带来一番更新鲜的刺激，使我们的审美愿望获得更充分的满足。仔细观察可以发现，这种不对称结构的民歌有其内在构成规律，特别是歌词对歌腔构成有其规律性作用。我们以往常借用西方曲式分析的手法分析民歌，而那种主要关注音调材料的来龙去脉的思维方法经常会造成分析上的障碍。因为我们民族音乐旋律的构成，特别是民歌，更多时候受制约于歌词结构和调式布局。所以必须找出我们本民族旋律构成中的普遍规律，总结其方法体系，以健全民族音乐理论。本文把焦点集中在不对称结构的民歌分析上，关于不对称结构引起什么样的审美反映之心理依据是今后要探讨的内容，本文旨在结构分析。主要选择山西、陕西、内蒙等地民歌作结构分析，并试图归纳出以下若干类型。

一、原始不对称结构 在正规七字句基础上三字尾加拖衬腔而改变句幅长度成为不对称结构。汉族民歌规整七字句结构框架通常是二、二、三，歌腔结构通常是前四字两小节（二板），三字尾两小节（二板），在这个基础上有意让正字字尾落音不稳而引出拖衬腔，形成乐句内部前后不对称，上下句也不对称的简单或称原始不对称结构。

二、在原始不对称结构基础上夹垛形成不对称结构 由于唱词陈述引起乐句结构的变化，即将字数相等的短句叠置在一起，夹在长句中间，打破了原本整齐的节奏，更强化了结构的不对称性。这种陈述性唱词音乐上具有数板性质，其音调上的顿挫感与前后舒展流畅的旋律形成鲜明的对比，按照夹垛的方式又可分为：

1. 下句中腰夹垛，形成短上句、长下句的不对称结构。

2. 下句前夹垛，形成短上句、长下句的不对称结构。

3. 三字尾前夹垛扩充后半句形成前短后长的乐句内部不对称。

4. 下句后加垛句补充延伸，形成短上句、长下句的不对称结构。

三、上句紧缩，上、下句三字尾不对称 典型形态是上七字句紧缩为二板，前四字一板，三字尾一板，如此，与原始七字句的四板形成对比，上句三字尾与下句三字尾不对称，歌词节奏也显示出上句碎密，下句从容的对比关系。

四、上句不连，下句连的信天游典型结构 即上句包含两个以上的乐节，下句则是一个不可分的绵延的乐句，使上、下句结构构成不一致，句幅长度也有不同。

五、用加衬手法改变结构 用增加衬词、衬腔、衬句的手法改变框架结构，在本文的语境中，衬词、衬腔、衬句的区别在于衬托性词句的规模大小，各级别对结构的作用不同。根据加衬的部位和规模，又可分为下列几种构成方式：

1. 紧凑的上、下句加拖衬腔的不对称结构。因为落音不稳定而加拖衬腔，但不同于规整七字句基础上加拖衬腔的原始不对称结构，被紧缩为两板的七字句，其细碎紧凑的节奏与规整七字句从容舒展的节奏有着完全不同的性格气质。

2. 下句中腰插衬词、衬腔或衬句（两句式下句中腰插衬或四句式的三、四句之间插衬）。

3. 加衬反复下句或下句后半部分。

4. 下句后加独立衬腔或独立衬句形成长大的下句。

5. 下句前加独立衬句或衬腔。

6. 上句后加衬词、衬腔或独立衬句。

六、上句宽松、下句压缩，形成上长下短的不对称结构 这种不对称结构是很常见的，但具体结构方式又有如下细分：

1. 《茉莉花》句式。歌词句式提供了上句大、下句小的不对称框架，要求歌腔应有相应的框架结构，同时“过板淘”在歌腔

构成中成为模式化手法，形成不对称结构。

2. 下句前半紧缩后半舒展的特殊形式。

3. 上句局部延伸形成宽松的上句。

七、闪板、闪眼起句改变规整对称的结构 闪板、闪眼的句式与正板起句的句式有强烈节奏律动的对比，代替抑扬格的指称。

八、连环扣式发展 即音调上有连环承继性，因而破坏了对称平衡的音调进行成为不对称结构。

九、歌词不对称要求相应的歌腔结构不对称

十、一上两下，简单重复下句歌腔

十一、由对比性基本音调模块构成的不对称结构

（本文作者系福建师范大学音乐系博士研究生）

蔡际洲

京剧皮黄腔句幅研究

本文旨在为京剧音乐的旋律学研究作点基础工作。

所谓句幅，即唱腔乐句的长度。其中包括整句的长度，以及各句逗（也称分句）的长度和它们之间的关系等等。因其不涉及音高关系，似乎容易让人忽略对这方面问题的研究。事实上，在音乐作品中音高关系是不可能脱离长短关系而存在的。比如在京剧音乐中，拖腔（包括句中、句末等不同位置的拖腔）是最具表情意义和风格特色的因素之一。而拖腔的运用，即拖腔的长短、拖腔的位置、拖腔的旋法等等，均与句幅有关。特别是在一段完整的唱腔中，各乐句的句幅布局更与该段的艺术表现、传统的审美习惯有着不可分割的联系，而且不同时代的唱腔的句幅，也体现出不同的时代特点。由此可见，句幅的研究，将有助于对京剧音乐旋律发展规律的整体把握。

关于京剧唱腔的句幅，以往的相关文献多侧重于其“正格”形态的介绍，一般不涉及“变格”形态，这无疑不利于对京剧唱腔旋律规律的全面认识。本文拟以京剧皮黄腔的代表性的抒情唱段为例，采用先定量后定性的方法，对其句幅的基本规律作些粗浅的探索。

一、传统京剧唱腔①的句幅

在传统京剧唱腔中，以老生、青衣的唱腔为样本，在西皮腔与二黄腔中各选两个抒情性的唱段为例（即老生西皮、青衣西皮；老生二黄、青衣二黄）。这样选择的理由是：从行当上看，老生和青衣是京剧艺术中的主体；从声腔上看，西皮腔和二黄腔是京剧音乐的代表唱腔；从唱腔类型上看，抒情性的唱段的旋律最丰富，与句幅的关系最密切。在本文中，笔者的分析方法与步骤是：

1. 按京剧唱腔的结构规律，将 1 句的长度分为 3 部分计算，即以唱词的句逗为划分界限，其中也包括 1 句的总长度。

2. 因为考虑到京剧唱腔在实际演出中的一般规律，故在计算其句幅长度时不采用以往所惯用的以“板”为单位的方法，而仅以有唱词的部分即纯声乐部分为研究对象，句间、逗间的过门略去不计。

3. 以唱腔乐谱中的一个四分音符为一个“单位”（如果是以 2/4 拍记谱，则以一个八分音符为一个“单位”），即将一个四分音符（或八分音符）的长度记为“l”，其余类推。

4. 借鉴统计学的方法，算出每组（在某段唱腔中，所有上下句各逗、各句的长度数据为一组）数据的“方差”（s^2）。方法是：先求出各组数据的“平均数”（$\bar{x}$），即各组数据之和再除以组数（如表一第 1 逗，先将各组数据相加除处以 12，平均数为 4），然后再代入下列公式求出“方差”：

$$s^2=l/n〔(x_1-\bar{x})^2+(x^2-\bar{x})^2+\cdots\cdots(x_n-\bar{x})^2〕$$

在一组数据中，方差越大，说明这组数据的波动越大，在句幅上则为变化越大。

（一）老生二黄的句幅　选自《捉放宿店》陈宫唱段“一轮明月照窗下”②，句幅情况详见表一。

表一　（保留1位小数，下同）

句　序	第一逗	第二逗	第三逗	总　长	板　式	备　注
1(上句)	5	10	26	41	慢板	
2(下句)	8	3	19	30	慢板	
3(上句)	6	8	9	23	慢板	
4(下句)	3	3	10	16	慢板	
5(上句)	4	3	9	16	慢板	
6(下句)	3	3	11	17	慢板	
7(上句)	4	3	10	17	慢板	
8(下句)	4	3	10	17	慢板	
9(上句)	3	2	10	15	慢板	
10(下句)	2	2	10	14	慢板	
11(上句)	3	3	9	15	慢板	
12(下句)	3	10	26	39	慢板	
平均数	4	4.4	13.3	21.7		
方差	2.5	8.3	39.2	85.2		

（二）**青衣二黄的句幅**　选自《二进宫》李艳妃唱段“自那日与徐杨决裂以后”③，句幅情况详见表二。

表二

句　序	第一逗	第二逗	第三逗	总　长	板　式	备　注
1(上句)	5	9	25	39	慢板	
2(下句)	8	3	25	36	慢板	
3(上句)	5	9	9	23	慢板	
4(下句)	4	5	9	18	慢板	
5(上句)	4	3	9	16	慢板	
6(下句)	4	4	12	20	慢板	
7(上句)	3	3	37	43	慢板	
8(下句)	8	3	20	31	慢板	第三逗转散板
平均数	5.1	6.5	18.2	28.2		
方差	3.1	8.8	53.2	92.7		

（三）**老生西皮的句幅**　选自《空城计》诸葛亮唱段“我本

是卧龙岗散淡的人"④，句幅情况详见表三。

表三

句　序	第一逗	第二逗	第三逗	总　长	板　式	备　注
1(上句)	5	4	18	27	慢板	
2(下句)	5	4	12	21	慢板	
3(上句)	4	19	15	38	慢板	
4(下句)	5	4	10	19	慢板	
5(上句)	5	5	23	33	慢板	
6(下句)	5	4	10	19	慢板	
7(上句)	5	3	18	26	慢板	
8(下句)	5	4	9	18	慢板	
9(上句)	5	20	19	44	慢板	
10(下句)	4	4	10	18	原板	
平均数	4.8	7.1	14.4	26.3		
方差	0.2	38.7	21.4	76.8		

（四）青衣西皮的句幅　选自《三击掌》王宝钏唱段"老爹爹且息怒容儿细讲"⑤，句幅情况详见表四。

表四

句　序	第一逗	第二逗	第三逗	总　长	板　式	备　注
1(上句)	5	4	14	23	慢板	
2(下句)	5	4	18	27	慢板	
3(上句)	5	4	9	18	慢板	
4(下句)	5	4	12	21	慢板	
5(上句)	5	4	8	17	原板	
6(下句)	5	4	9	18	原板	
7(上句)	5	4	10	19	原板	
8(下句)	5	4	14	23	原板	
平均数	5	4	11.8	20.8		
方差	0	0	10.2	10.2		

在传统京剧唱腔的句幅中，可看出如下几点：

1. 从句间关系上看。京剧皮黄腔虽为上下句结构，但总长度相同者很少。仅表一中的第4、5句均为“16”，第6、7、8句均为“17”；其余的在相邻的两句间的总长度上没有完全相同的。在总的布局上，每段唱腔的首尾部分句幅最长，如表一中第1、2句和第12句，长度均在“30”以上，其余最长者为“23”，最短者为“14”。由此可见，在传统京剧唱腔中，每段的首尾部分是拖腔最丰富的地方，也是在一般情况下可大作“文章”的地方。而相比之下，短促的起句和短促的尾句，都不符合传统的审美习惯。

2. 从逗间关系上看。在一般情况下，第1、2逗的长度之和小于或等于第3逗。这当与传统的审美习惯有关，诸如抒情性传统器乐曲中×× ××| × —|的节奏型，汉字在书写上的“上紧下松”的结构等等。尽管第1、2逗的唱词无论从结构上看也好，还是从长度上看也好，它们都大于第3逗，一旦与音乐结合，它就必须服从这一规律。也就是说，凡优美的、抒情的唱段，其句幅上一般多呈“前紧后松”的形态。这样听来才舒展，才具有美感。当然，也有例外情况：即表一的第3句、表二的第3句、表三的第3句和第9句、表四的第5句。这几处正好相反，是第1、2逗的长度之和大于第3逗。其共同特点是都为“上句”，上句一般终止于非稳定音级，而在句幅上也表现为突破常规，形成不稳定感。还有一个十分有意思的现象就是，除表四之外，表一、表二、表三的第3句，都是第1、2逗之和大于第3逗。原因可能在于：若将这由若干个上下句组成的段落再分成几个小段来看的话，这第3句刚好具有“转”的意味。可见“转句”不仅在音乐材料上与其他形成对比，在句幅上也形成对比。此外，表三的第9句和表四的第5句，正处在转板的前后，也是需要在情绪上、在旋律上作些特殊处理的地方。

在各逗的方差关系上，第3逗大于第2逗，第2逗大于第1

逗。也就是说，在第2逗特别是在第3逗中，是唱腔句幅变化最多的地方，也是因人物感情变化的需要而产生新腔的位置。当然西皮腔有些例外，在老生的西皮腔(表三)中，第2逗的方差比第3逗还大，这段唱腔的第3句的第2逗和第9句的第2逗，又恰恰是被为作了句幅扩展的“变格”例子。

3. 从西皮与二黄两种声腔的风格来看。一般认为，二黄平稳深沉，西皮刚劲豪放。这当属直观感受而已。若表现在句幅上则是：二黄腔的句幅比西皮腔的更长。可见句幅的长短，在抒情性的唱段中也表现为各自旋律伸展余地的大小。这将与旋律的风格直接相关。在以上的表格中，我们若把西皮与二黄的句幅总长的平均值相比较，就可以印证上述结论。其公式是：

(表一各句总长的平均数＋表二各句总长的平均数)÷2＝二黄腔总长的平均值

(表三各句总长的平均数＋表四各句总长的平均数)÷2＝西皮腔总长的平均值

按此公式，二黄的总长平均值为：(21.7＋28.2)÷2＝25

西皮的总长平均值为：(26.3＋20.8)÷2＝23.6

此外，从方差上还可看出，二黄腔的句幅变化比西皮腔更多，更丰富；反之，在句幅上，西皮腔比二黄腔更简洁，更明快。计算公式为：

(表一总长的方差＋表二总长的方差)÷2＝二黄腔句幅的方差

(表三总长的方差＋表四总长的方差)÷2＝西皮腔句幅的方差

按此公式，二黄腔句幅的方差：(85.2＋92.7)÷2＝90

西皮腔句幅的方差：(76.8＋16.2)÷2＝43.5

二、现代京剧唱腔[6]的句幅

现代京剧唱腔中较完整的抒情性唱段不大容易见到，笔者在

选取样本时只能取其一部分。如以下的表五，是《海港》中马洪亮的唱段，只选了从“数九天大雪纷飞北风怒号”至“狗工头挥皮鞭将他逼上绝命桥”这 6 句，以下的转板部分从略。

（一）老生二黄的句幅 选自《海港》马洪亮唱段“共产党毛主席恩比天高”⑦，句幅情况详见表五。

表五

句　序	第一逗	第二逗	第三逗	总　长	板　式	备　注
1(上句)	10	4	27	41	慢板	
2(下句)	3	3	6	17	慢板	
3(上句)	3	2	9	14	慢板	
4(下句)	3	3	10	16	慢板	
5(上句)	3	4	9	16	慢板	
6(下句)	3	2	11	16	慢板	下略
平均数	5	3	12	20		
方差	8.3	0.7	47.3	89		

（二）青衣二黄的句幅 选自《沙家浜》阿庆嫂唱段“定能战胜顽敌度难关”⑧，句幅情况详见表六。

表六

句　序	第一逗	第二逗	第三逗	总　长	板　式	备　注
1(上句)	3	2	10	15	慢三眼	
2(下句)	5	3	12	20	慢三眼	
3(上句)	3	3	3	9	慢三眼	
4(下句)	3	4	27	34	慢三眼	下略
平均数	4.3	3	13	19.5		
方差	1.4	0.5	76.5	85.3		

（三）老生西皮的句幅 选自《沙家浜》郭建光唱段“祖国的好

山河寸土不让”⑨，句幅情况详见表七。

表七

句　序	第一逗	第二逗	第三逗	总　长	板　式	备　注
1(上句)	5	4	29	38	原板	
2(下句)	4	4	19	27	原板	
3(上句)	5	5	9	19	原板	
4(下句)	9	6	13	28	原板	
5(上句)	5	4	7	16	原板	
6(下句)	2	3	5	10	原板	
7(上句)	3	2	32	37	原板	
8(下句)	4	3	9	16	原板	下略
平均数	4.6	3.9	15.3	23.9		
方差	3.7	1.4	91.8	92.4		

(四)青衣西皮的句幅　选自《龙江颂》江水英唱段“端起龙江化春雨”⑩，句幅情况详见表八。

表八

句　序	第一逗	第二逗	第三逗	总　长	板　式	备　注
1(上句)	8	12	5	25	慢二六	
2(下句)	5	8	23	36	慢二六	
3(上句)	12	7	4	23	慢二六	
4(下句)	3	4	12	19	慢二六	
5(上句)	3	4	4	11	慢二六	
6(下句)	3	11	5	19	慢二六	下略
平均数	5.7	7.7	8.8	22.2		
方差	11.2	9.6	47.8	57.5		

现代京剧唱腔的句幅情况也可从如下几个方面看出其特点：

1.从句间关系上看。基本上保留了传统京剧唱腔的特点，即在句幅的总长上，各句长短不一，相邻乐句的句幅完全相同的情况较少，仅表五的第4、5、6句例外。此外，较长的拖腔也多集中在唱腔

的首尾部分。

2. 从逗间关系上看。在大多数情况下，第 3 逗之长度仍然大于第 1、2 逗长度之和，但例外情况增多。出现的位置既有上句也有下句，在唱腔开始处的第 1 句也出现，甚至还有连续出现的情况。如表五的第 2 句、表六的第 3 句、表七的第 3、4、5 句和表八的第 1、3、5、6 句。在各逗的方差关系上，第 3 逗大于第 1 逗，也大于第 2 逗；与传统京剧唱腔所不同的是第 1 逗大于第 2 逗。可见在现代京剧中，第 3 逗仍然是句幅变化的主要位置，位居第 2 位的则是第 1 逗。

3. 从西皮与二黄两种声腔的风格来看。首先，在句幅上西皮腔反而比二黄腔更长。按前述传统京剧的计算公式：

二黄的总长平均值为：(20＋19.5)÷2＝19.8

西皮的总长平均值为：(23.9＋22.2)÷2＝23.6

其次，在句幅的变化上，仍然是二黄腔比西皮腔多，但二者的变化幅度比传统京剧更为接近。按前述传统京剧唱腔的计算公式：

二黄腔句幅的方差：(89＋85.3)÷2＝87.1

西皮腔句幅的方差：(92.4＋57.5)÷2＝75

三、传统京剧与现代京剧的唱腔句幅之比较

综合以上的 8 个表格及文字表述情况，再将传统京剧与现代京剧的唱腔句幅比较如下。

首先，作二者句幅长度的比较。方法是分别将以上传统京剧唱腔和现代京剧唱腔中的 4 种样本的第 1、2、3 逗及总长的平均数分别相加，再除以 4，然后进行比较。见下页表九。

从表九可见，现代京剧唱腔由于表现的是现代生活，加之在不同时代人们审美趣味和生活节奏的变化，唱腔中拖腔的运用比传统京剧相对要少一些。因而表中显示出现代京剧唱腔的句幅要短

一些，仅第 1 逗例外。从逗间关系上看，无论是传统京剧还是现代京剧，第 1、2 逗长度之和都小于第 3 逗。因此，从总体上讲，可认为这是京剧唱腔句幅上的一种共同规律。

表九

传统京剧唱腔		现代京剧唱腔	
第 1 逗	4.7	第 1 逗	4.9
第 2 逗	5.5	第 2 逗	4.4
第 3 逗	14.4	第 3 逗	12.2
总　长	24.3	总　长	21.4

其次，再来看看二者句幅变化的程度亦即方差的情况。方法同上，即分别将传统和现代两类唱腔中 4 种样本的第 1、2、3 逗及总长的方差分别相加，再除以 4。

表十

传统京剧唱腔		现代京剧唱腔	
第 1 逗	1.5	第 1 逗	6.2
第 2 逗	14	第 2 逗	3.1
第 3 逗	31	第 3 逗	65.9
总　长	66.2	总　长	81.1

表十显示，现代京剧唱腔的句幅变化要大于传统京剧，相比之下，传统京剧唱腔在句幅上要更严谨一些，更理性一些；而现代京剧则显得更灵活多变一些。或者说，传统京剧唱腔在句幅上更注重的是逻辑因素，现代京剧唱腔更注重的是表现因素。

四、结　语

限于篇幅，本文仅对京剧唱腔中的抒情性唱段的句幅进行了初步研究。京剧唱腔中的叙事性唱腔和戏剧性唱腔，笔者尚未涉及。特别是后者，如何对旋律、节奏、速度强烈起伏，急剧对比

的戏剧性唱段进行句幅研究，还是一个需要探索的问题。诚然，本文的主旨在于为京剧音乐的旋律学研究作点基础工作，但句幅的长短与变化幅度不可能与音高关系无关，这些，将是笔者在以后的文章中继续撰写的内容。此外，从方法论的角度而言，笔者历来主张在我们的研究中适当增加一些实证的成分，这对我们习惯于直觉思维的东方民族来说显得十分必要。本文的写作也可看作是这方面的一点尝试。然而，如何在这纯然理性的数据与活生生的音乐实际之间，如何在乐谱的客观分析和人们的主观听觉之间架起一道有机的桥梁，正是笔者苦苦思索的一个难题。本文留下的若干遗憾，有待于今后继续探索。

---

①本文所说的“传统京剧唱腔”是指建国前由民间艺人按民间方式所创作并延续至今的唱腔。

②谱例见刘吉典《京剧音乐概论》，人民音乐出版社 1981 年版，第 208 页。

③谱例见刘正维编《戏曲音乐》，武汉音乐学院教材，1985 年编印，第 1 页。

④同注②，第 339 页。

⑤同注③，第 7 页。

⑥所谓“现代京剧唱腔”是指建国后由专业音乐工作者参与创作的，以反映现代生活题材为主的剧目中所运用的唱腔。

⑦《革命现代京剧主要唱段选集》，人民音乐出版社 1974 年第 1 版，第 174 页。

⑧同注⑦，第 123 页。

⑨同注⑦，第 103 页。

⑩同注⑦，第 216 页。

（本文作者系武汉音乐学院副教授）

唐朴林

中国传统器乐曲的音乐语言

（摘录）

古琴独特的技法之一——走手音，其声时有时无，由希声之“有”而入于杳渺深远之“无”，使乐思升华，达到至和至平的精神境界，其中蕴含着无穷无尽的志趣和纯真幽远的意味。

泛声、散声、按声、走手音以及左右手的技法，在乐曲中常常是把各种技法融为一体而创造了具有古琴特色的音乐语言，概括起来大约有以下几种：

（1）**实声与泛声的结合**。在音乐中大量地使用泛声技法，这是古琴音乐的特点之一。琴曲《梅花三弄》是实声与泛声相结合的范例。

（2）**实声与虚声（走手音）的结合**。

（3）**散声与按声的结合**。散声出音干净、音色刚毅，声如钟鸣，正与按音在音色上形成对比，使音乐回味无穷。

（4）**高低音相结合，这是古琴音乐语言的特点之一**。古时即有“大兴小附，重发轻随”和“参发并起，上下累应”的说（奏）法，这是由于古琴高低音弹奏方便灵活，往往在同音反复或

情绪渲染时，它的曲调常常是音符上下翻飞，在这样的进行中，使人感觉到它的曲调走向别具一格，形成独特的音乐语言。

古琴音乐多系长大而流畅的曲调（除“滚拂”外），很少或不用快速的连续十六音符的进行。较注重音本位进行润饰，其法多用“吟、猱、绰、注”，除了散声，泛声之外，按声所弹之音几乎都要用各种手法对音本身予以润饰，使音处于恍惚状态，这是演奏家求“韵”的重要手法。“吟、猱”等技法有的在乐谱上予以标记，有的则靠演奏家的理解和爱好而适当地“吟、猱”，从而形成百家百韵、万紫千红。

古筝的音乐语言。古筝是多弦单音的弹弦乐器，传统的筝多使用五声音阶定弦法，右手弹弦取音，左手吟猱按滑为主要技法。形成古筝音乐语言的特点，大约有以下几个方面：

（1）**同音反复时，常常是高低音相间进行**。即“大兴小附，重发轻随”和“击重还轻，尔其曲也”（梁·简文帝《筝赋》）。大约有以下两种形式：①强拍部位常常使用低音，以加强乐曲的节奏感。②传统筝曲较少或不使用“摇指”。遇有长时值音符时，也常常使用高低音相间之奏法而使音延长。

（2）**花指**。花指即滑奏。这是古筝音乐语言中一种特有的形式，通常是拇指快速、连续地“托”而产生的一种清脆、华丽且具特色的音响。其“五指回旋若飞雪”，可营造“指滑音柔万种情”（唐·殷尧藩《闻筝歌》）的意境。“花指”在筝乐中使用不仅较多，且由于使用“花指”的不同部位和长短，大约可分以下几种情况：①空板花指。即花指在谱面上看，它不占前后音符的时值，似乎是在两音（两板）之间的空档加了一“花”。②实板花指。即“花指”占用了板眼中的某一实拍，它是在节拍律动中依序进行，是音乐进行中不可缺少的一个部分。③滚花指。在某曲或某段落，较长时间地运用花指，使花指在这里起着较重要作用，甚

至就是花指的表演而形成一种意境。

（3）**按滑音**。传统筝是五声音阶定弦，所以乐曲如果出现非五声音阶的音，则是左手按压琴柱左侧之琴弦，加强张力，提高音律，这种方法（以及与滑音的共用）是形成不同韵味乐曲的重要手段（也是乐曲改变调高的一种方法）。大体上说可分为“南派”和“北派”。南派筝非五声音阶的音（fa. 4，si. 7）大多是上滑音的效果，而北派筝（如秦筝）其4、7两音大多是下行而形成特定的风格。

琵琶的音乐语言。琵琶从公元四世纪进入西域再传入中原，其后在中国大地上生根开花，有了本质的飞跃发展；由横弹改为竖弹；由持拨弹奏改为手弹；由四弦四柱发展为四相十三品——六相廿五品且半音齐全，使琵琶不仅在技法上有了飞跃的发展，也使琵琶的音乐语言有了极大的变化。

以下几个方面则是构成琵琶音乐语言常用的一些技法。

（1）**空弦的运用**。拨弹乐器的特点之一是“头重尾轻”，即发音干脆清晰，但一弹之后余音不长，为使音乐连绵不断，琵琶上比较重视空弦的运用。为了能更好地发挥空弦音的作用，有的乐曲根据乐曲的需要而调整定弦法。在乐曲进行中，经常使用空弦音与实音的结合，使音乐延绵不断更加流畅，形成琵琶音乐语言的特点。

（2）**音本位的装饰**。这是琵琶乐曲中不可缺少的技法，其主要技法有：推、拉、吟、猱等。尤其在琵琶的文曲中，诸如：《昭君出塞》、《月儿高》、《塞上曲》等更是较多地使用了以上技法，它能使曲调回味无穷。音本位的润饰还使音处于不稳定、模糊状态。琵琶各家各派所形成的不同韵味，不同风格，其中很大成分即是各家各派对音本位的润饰采用了不同的手法，使琵琶音乐呈现出百花齐放的局面。

（3）**特殊技法的运用**。中国乐器每一种乐器都有自己独特的技法而别于其它。琵琶演奏的“分摭”、“推复”、“拂扫”、“勾抹”等对琵琶音乐语言的构成，都或多或少地起着作用。

笛子的音乐语言。笛子发音清脆、华丽灵活。古时即有“龙笛脆”（宋·史浴《采莲——滚》）和“玉笛幸徘徊”（隋·江总《梅花落》）之说，在民间（江南丝竹）称笛子是“笛子打点点”。所以看来，笛子从古至今都有自己独特的音乐语言，使其无论在合奏中，或是独奏时都有自己的表现方法。

（1）**对音本位的润饰**。常用的技法有：打音、叠音、赠音、滑音、颤音、以及北方笛曲的历音，花舌……等。可以说，笛曲中几乎每一个音都要用不同的技法予以润饰，较少使原音不动地演奏。也如琴曲、筝曲一样，使音处于模糊状态而使曲意千姿百态，情趣盎然。

（2）**对曲调“加花”的润饰**。这是形成笛子音乐语言最重要的手法之一。由于笛子演奏灵活，洒脱热情，常对曲调作各种不同的“加花”有的甚至产生情趣不同的曲调，给人焕然一新的感觉。

（本文作者系天津音乐学院教授）

陈恒芳

广西河池地区部分少数民族多声部民歌旋律的形态特征浅探

位于广西壮族自治区西北部的河池地区，民间保留着很多丰富多彩的传统山歌。在这些丰富多彩的传统山歌中，壮族、毛南族、仫佬族的同声二重唱山歌和瑶族的男女混声二重唱山歌是别有一番风味的。各地方各民族的山歌都有着各自的特点，在旋律的形态上都有着一定的联系和规律。本文从如下几个方面进行探讨。

一、河池地区的壮族为什么称山歌为“比”

“比”是壮语，汉译也是“比”的意思。壮语称比赛为“托比”，或者“托达”。笔者小时候也唱山歌，曾用几本笔记本记录父母亲（当地著名的山歌手）口传的传统对唱山歌。当时，我曾问过他们，为什么称山歌为“比”？他们说：山歌自古以来就是逢唱必比赛（自己练唱或自娱自乐除外），是当地民众的一种高级娱乐。只要有喜事（订亲、婚嫁、孩子满月、进新房等等），歌手逢场必唱，逢唱必比。比什么呢？一般是比两人的声音是否和谐、统一，比编歌是否风趣、幽默，特别是比喻是否恰当，比编歌的腰

脚是否押好韵。对歌就是一问一答，答非所问，必受观众喝倒彩。当然，这里的问不是直截了当地问‘你去哪里’、‘你有对象了没有’、‘你结婚了没有’等等，而是用恰当的比喻，含蓄地表达所问或所答的内容。如下例：

壮：		汉译：
侬忙比否忙，喂对信，	*	好妹哥连难，喂同伴
夫各横作那。		旁人拦路头。
淋拉达（青）雅，喂侬腊	*	河水青悠悠，喂朋友
比还萨浮漂。		哥划舟漂浮。
西俄玩捅竿，喂牡丹，		四五月天旱，喂同伴
杯假桑克恒。	*	难引水上山。
假金刀后陆，喂朋友，		鱼逆水回游，喂朋友
否罗故开麻，	*	不知有何求？

(引自《中国民间歌曲集成·广西卷》第23页)

这首山歌属“探情”山歌。壮语表达的一些意思，用汉语翻译时很难表达原意，其实这首山歌的意思是：我们很想与你恋爱，但又怕你们已有了意中人。虽用那么多的比喻，但意思是探一探对方有对象了没有。壮歌就这样你一首我一首地对唱。上例的这首山歌的旋律起伏不大，音列为“1235”四个音，开头的“咿啊”是为了起音整齐而自然定下来的。虽然用同一两个调子对歌时间长达几天几夜，听者不烦是与歌词的幽默、风趣分不开的。其歌词具有很多的趣味性和娱乐性，吸引众多的男女围听而不怨。大革命时期的壮族农民领袖韦拔群同志，号召农民起来革命时，靠的是用革命道理编成山歌到各地对歌宣传，农民就这样跟着他去扛枪打天下。当时的革命山歌起到了不可低估的作用。

二、同声重唱山歌的旋律形态

同声二重唱山歌在河池的北部流行较多，也是广西流行多声

部民歌最多的一个地区之一。河池壮族的同声二重唱山歌主要在河池市、环江毛南族自治县、宜州市和罗城仫佬族自治县壮族居住之地流行。其它如南丹、天峨、都安等县、自治县的部分乡镇也有流行。罗城、环江两县交界处的壮族同声二重唱山歌，旋律的形态基本一样。如环江县的《想同哥谈心》“比延”和罗城的《可怜哥哥打赤脚》“比农耐”（详见《中国民间歌曲集成·广西卷》第79页、84页），都以1（do）为主音，由6123音列构成四声腔。《想同哥谈心》一开始是两个声部同时在1（do）音上同度起唱，两个声部的旋律也基本一致，低声部个别音有时分二度、三度形成和声，属支声式二部重唱。罗城的《可怜哥哥打赤脚》“比农耐”山歌，先是一人在6（La）音起唱后，第二人即加入同度重唱，节奏与环江的《想同哥谈心》不同，在作连续带有前倚音的两个（或三个）附点八分音符后，才进入无附点的八分、四分音符节奏。两个声部的旋律走向也基本相似，也就是大部分旋律为同度，个别音略有变化。而河池市的六圩、东江乡和环江的水源乡一带的壮族同声二重唱山歌，与这些山歌不同的是，由低音领腔后进入较平稳的旋律进行，而高音进入时作旋律色彩向前运动。如河池市平常用于对歌的“比·呵耶”《他俩成对象我俩》（详见《中国民间歌曲集成·广西卷》第55页），是低声腔先唱一句半后（唱到第二句的5个字），高声腔加入唱第二句的后两个字，然后两个重复唱第二句。有些地方的歌手从第二句的后两个字接唱后，从第一句重复唱至第二句尾结束，当地称为“轮松旬”。《他俩成对象我俩》按D调记谱属征调式，如果转下属调G=1记谱，那就是商调式。而环江水源乡一带的壮族，过去对唱山歌时，唱的是“罗嗨”为多，河池市东江、六圩等地唱的是“呵耶”为多。环江县的水源乡也河池市的东江、六圩等乡是两县相邻之地，但以前对歌时各唱其调（如今有时一起用“罗嗨”对唱，有时用“呵

耶”对唱)。笔者曾访问过不少新老歌手，为什么各唱其调来对歌?他们都说不清楚。1995 年底，笔者去作傩戏调查时，问了一些老师公。后来韦仁仙（88 岁）师傅说：“听老人说，过去‘三月三’、‘八月十五’等节日和平时逢亲友有喜庆之事，河池的歌手经常与环江的水源乡歌手对歌比赛，为了区别歌手地域，要求各地要有自己对歌的曲调，故水源歌手唱‘罗嗨’，东江、六圩等河池歌手唱‘呵耶’。这样，何地的歌手在对歌人们一听就一清二楚了”。我们暂不去考究此话是真是假，但现实确实是如此对唱的。环江水源一带的“比·罗嗨”及“农悔哈”与河池的“呵耶”在调式上有明显的区别。环江的“农悔哈”《我俩同伴进山林》（河池地区《民间歌曲集成》第 176 页），低声部领腔的旋律较平稳，而且属 1（do）为主音（612）的三声腔。而河池“比·呵耶”的低声部开头是从高音起音，且较跳跃，进入唱词的两三个字后才较平稳，属 2（Lei）为主间（123）的三声腔。而“比·罗嗨”的旋律走向与“农悔哈”基本一样，“农悔哈”在中间多加“农悔哈”衬词而得名。但“比罗嗨”的落间在羽上。“比·罗嗨”按常规也可以落在 1（do）音上，但一落在羽音上，使得一首很简单的山歌变得活泼风趣幽默。可见我们的壮族祖先们在创编山歌上是何等的聪明。山歌是劳动人民精神生活的智慧结晶。

三、男女混声二重唱山歌的旋律特征

河池地区的男女混声二重唱山歌主要流行在都安、大化、东兰、巴马等县、自治县番瑶居住之地方。这种山歌大多数都是男的先唱上句歌词，女的接唱下句歌词。其词要求比较严谨，即上下句词要求对称，有些如对联一般。如东兰三弄番瑶族唱的《太阳下山快黑了》（详见《中国民间歌曲集成·广西卷》第 781 页）就是男女上下句对歌形式：

男：太阳走下坡，

女：太阳落下山，

男：太阳下坡快夜了，

女：太阳落山快黑了，

男：小伙走不到家，

女：姑娘去不到屋。……

这种男女之间直接重唱对歌也极为罕见。对歌时，男的先唱上句，女的接唱下句。在女的接唱下句时，男的从句中间加入重唱，造成了重唱中对歌的特殊形式。因此，上下两句歌词结构相似，形成较严谨的上下句对称的歌词。60 年代初，自治区采风队在东兰采风到的一首《壮族瑶苗共太阳》山歌，也是上下句词意相似：

男：过去我们吃粥，

女：以前我们吃稀饭，

男：过去我们受苦，

女：以前我们受难。……

东兰番瑶的混声二声部民歌分有“老人调”和“青年调”两种。老人调男声领腔都在 $3\underset{\cdot}{6}1$ 三个音中进行为多，而青年调的男声领腔是在 1235 四个音中进行。不管是老人还是青年，领腔时都唱得较轻。老的领腔显得风趣幽默，如：6616　13　6；青年人领腔显得跳跃、生动、轻柔和幽默，如：5552　3 3　2……老人调和青年调还有一个明显的区别是：老人调的女声是在 1235 四个音中进行，青年调的女声是在 123 三个音中进行，两者都以 1 (do) 为主音。另外，对唱中两者均仿男声唱，这样显得音色和谐，圆润饱满，富有一种遥相呼应，深远透彻之感。

另外，这首山歌的曲式结构上也有些特别。前十二个小节为 A 段，这段属于引子是每首歌必唱的。B 段是每两句歌词为一乐段，属于多段体山歌。句末的女声落音在角上，男声在商音上，形

成大二度，没有终止感。词长段多，词少段少。最后两个声都同时落在宫音上为结束。

综上所述，不管是壮族的二声部民歌还是瑶族的混声二声部民歌，除了北部有少数二声部民歌为支声式二声部民歌两声同时起唱外，大部分都是一人先领腔，后者加入重唱，形成音乐色彩上的变化。如河池的“呵耶”，高音跟腔时，低音平稳进行，高音鲜明突出。(当地的仫佬族民歌也是如此，而且大部分的低声部都在 65 两个音之间进行。) 河池各地的壮族、瑶族、仫佬族的二声部民歌，是各族劳动人民在长期的劳动生产生活中，不断地改进自己民族的山歌，使其有自己的特点，因此，虽是两县两族相邻，而山歌各有特点，其落音不同，旋律各异，形成了本民族有代表性的长期保留在民间的瑰宝。

(本文作者系广西河池地区群众艺术馆副馆长、副研究员)

赵金虎

宫系旋移类蒙古族传统民歌浅析

——兼论北方草原现代风格泛调性十二音序列设计

传统的蒙古族民歌崇尚五声，在此（宫徵商羽角）单一宫系五声音列基础之上，随着时空移转，又有着多枝杈的衍生发展。其中由六声、七声、八声及九声音列所构成的含双重、三重或多重宫系的组合类民歌就是独具风格特色的一个大类。它广泛地存在于蒙古族牧歌、情歌、儿歌、宴歌和颂扬歌等多种体裁形式当中，其曲目不可谓浩繁，但其发展水平却已达相当高度，足可代表整个蒙古族传统民歌的最高艺术成就。它是我国北方草原音乐文化的奇葩，是中华民族的艺术瑰宝。

音乐的形态结构如此由简至繁不断地演进延伸，实已从艺术的形式逻辑观念中反映出一个智慧民族所创造的这种极具草原风范、极具表现力的宫系旋移类民歌的生发轨迹。

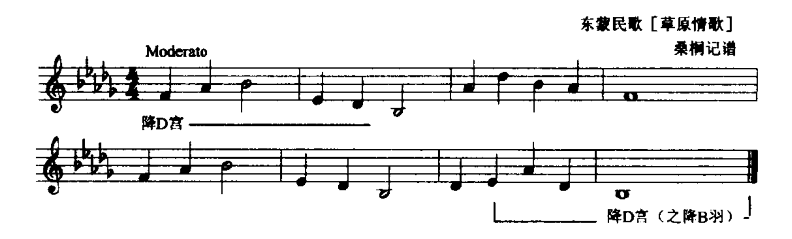
下文含：蒙古族传统民歌的顺向宫系旋移和逆向宫系旋移，以及我国北方草原现代风格泛调性十二音序列设计等三个部分。

一、顺向宫系旋移的蒙古族传统民歌及其顺十二宫相旋圈

宫系旋移类蒙古族传统民歌，源自一种单一宫系（宫徵商羽

角）五声音列的基础结构。

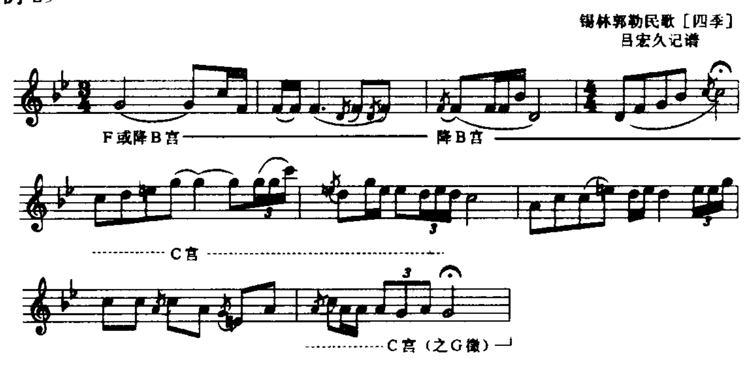
〔例 1〕



例 1《草原情歌》前后乐句变化重复，旋律的核心音调体现出蒙古族音乐风格的典型特征。全曲ᵇD ᵇA ᵇE ᵇB F 五声音列，单一宫系ᵇD（之ᵇB 羽）。在蒙古族传统民歌中，如此形态结构者是绝大多数，它是本文所论“宫系旋移”类民歌的基础结构。

顺向宫系旋移，指朝着“属”方向运作的由六声、七声、八声及九声音列所构成的含双重、三重或多重宫系旋移组合的蒙古族传统民歌。

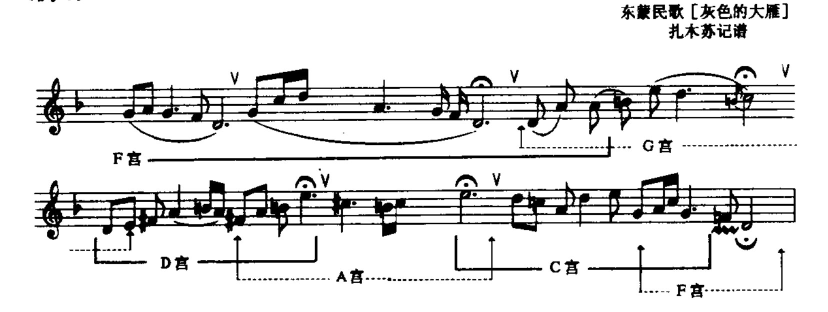
〔例 2〕



例 2《四季》是该曲的前一部分，由若干乐句构成一个宫系旋

移的完好乐段。全曲^{b}B F C G D A E 七声音列，含^{b}B、(F) 和 C 三个宫系。曲始于^{b}B 或（可多义为）F 宫，渐至明确为^{b}B 宫，后以 c^2、d^2 两音级为中介，径直推向 C 宫系（之 G 徵）。
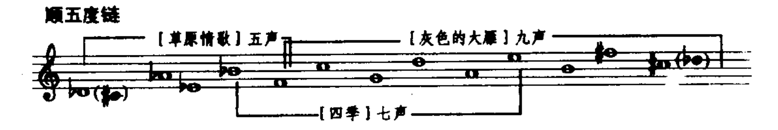
〔例 3〕



例 3《灰色的大雁》自由散板，由六个分乐句构成一个宫系多次旋移的乐段。全曲 F C G D A E B $^{\#}$F $^{\#}$C 九声音列，含 F、C、G、D、A 五个宫系。起于 F 宫，暂进入 G 宫，又移至 D 及 A 宫，尾部回游至 C 并 F 宫，首尾关照。这是一首极罕见的宫系旋移组合的蒙古族民歌。

以上例 2、例 3 内部的宫系运作基本是朝着"属"方向的，它们（连同例 1）所用各音级可连续成一个含 12 音级的顺五度链。

〔例 4〕



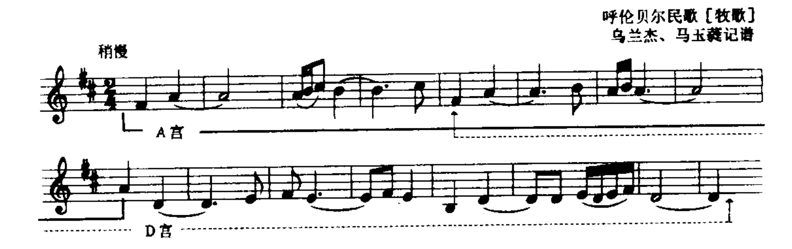
例 4 首尾（^{b}D＝$^{\#}$C）音级相衔接，如将其中每个音级都赋予一个（五声音列）宫系之音主的名义（实际也正是如此），这便从乐学理论上完成了一个顺十二宫相旋"圈"的构筑。这是中国传

统式（五声）宫调学在蒙古族民歌中的一种较完备的以宫系顺向旋移为主要特征的风格性实践。

二、逆向宫系旋移的蒙古族传统民歌及其逆十二宫相旋圈
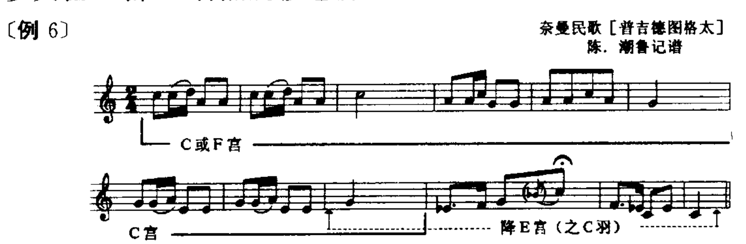
逆向宫系旋移，指朝着“下属”方向运作的由六声、七声、八声及九声音列等所构成的含双重、三重或多重宫系旋移的蒙古族传统民歌。

〔例 5〕



例 5《牧歌》由一对呼应性乐句构成。全曲♯C ♯F B E A D 六声音列，含 A 和 D 双重宫系。上乐句 A 宫，下乐句 D 宫，上下间由多义性（♯f^1、a^1、b^1）3 音组作中介（它们既在 A 宫、也可多义在 D 宫），自然旋移过渡。
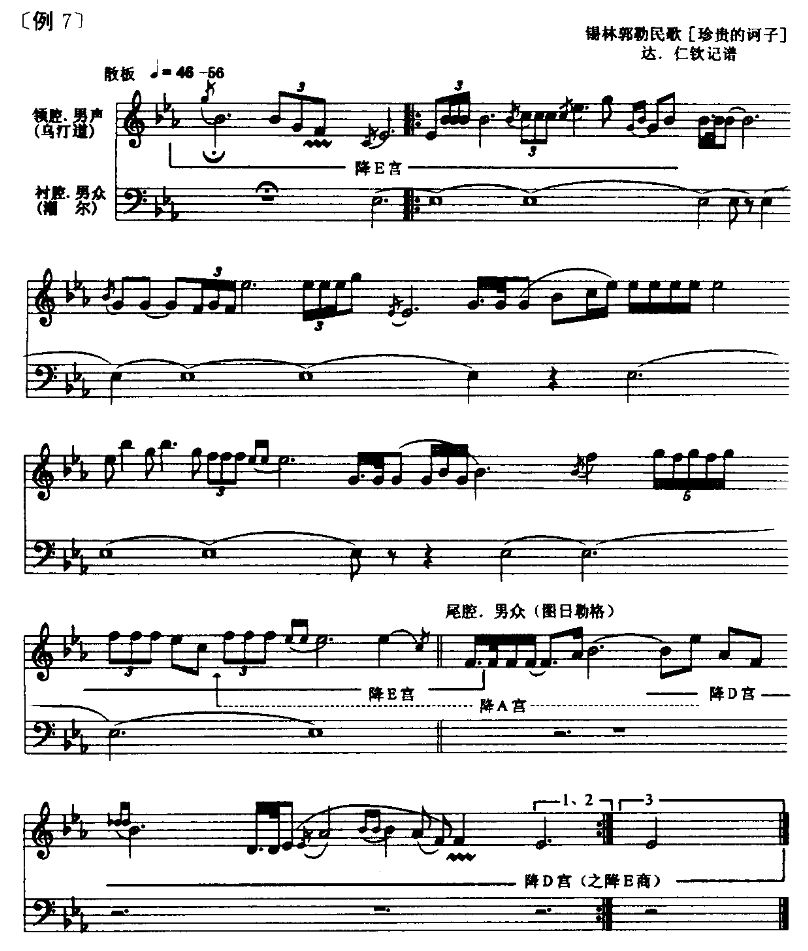
〔例 6〕



例 6《普吉德图格太》由四个分乐句构成。全曲 E A D G C F

(^{b}B) ^{b}E 八声音列，应含C、F、^{b}B和^{b}E四个宫系，但曲中只突出了C宫系和^{b}E宫系。第一、二分乐句可多义为F宫，第三、四分乐名间由多义性的"g^{1}"音级（它既在C宫，也可易入^{b}E宫）作中介，直入^{b}E宫系（之C羽）收束。

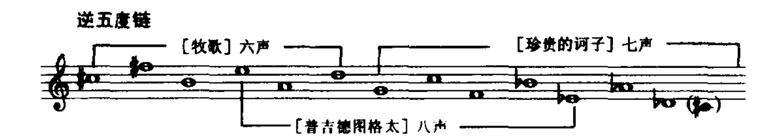
〔例7〕



例 7《珍贵的诃子》领腔（乌汀道）由若干分乐句并加有衬腔（潮尔）声部——低长音“e”作烘托。全曲 G C F ♭B ♭E ♭A ♭D 七声音列，含♭E、♭A 和♭D 三个宫系。领腔至尾腔（图日勒格）之前是♭E 宫；尾腔的前半♭A 宫，后半♭D 宫。尾腔之前是多义性（f^2、$^{\flat}e^2$、c^2）3 音组作中介，先旋至♭A 宫，后将音调多义又旋至♭D 宫。曲终♭D 宫系（之♭e 商）。

以上三首民歌的宫系运作都呈“下属”方向，它们所用各音级可连续成一个含 12 个音级的逆五度链”见下例：

〔例 8〕



例 8 首尾（♯C＝♭D）音级相衔接，如将其中每个音级都赋于一个（五声音列）宫系之音主的名义（实际也正是如此），这便从乐学理论上完成了一个逆十二宫相旋“圈”的构筑。这是中国传统式（五声）宫调学在蒙古族民歌中的另一种较完备的以宫系逆向旋移为主要特征的风格性实践。

小结

综上一、二可知，宫系旋移类民歌无论顺向还是逆向，相对应地形成如下两条法则：

1. 多义性共同音（或音组）的存在，是产生宫系旋移类民歌的前提条件。

双重、三重、四重和五重宫系组合的民歌，分别由六声、七声、八声及九声音列构成；可作“中介”的共同音分别有：4音组、3音组、2音组或单音；它们的宫系运作可至上下方纯四（纯五）度、大二（小七）度、小三（大六度）和大三（小六）度。

2. 不存在多义性共同音（或音组），即不具备产生宫系旋移类民歌的条件。

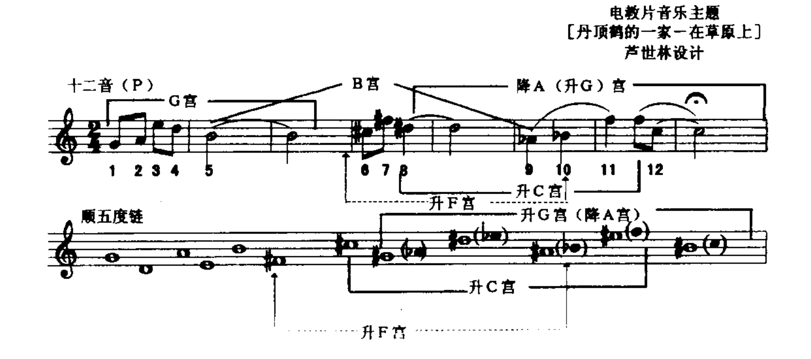
如，宫系运作可涉至上下方大七（小二）度、增四（减五）度或小二（大七）度的十声、十一声或十二声音列，因其音列的外沿两个宫系间不存在可作“中介”的共同音，民间歌手只凭自身嗓音的调控是无法完成其远程宫系跳越式旋移的，因而在传统民歌的实践中未能涉足。

以上“法则”是建筑在以草原音乐文化为背景的自然规律之上的，其严密的逻辑形式和自由自在的审美取向已为较高层次的专业音乐创作提供了较充裕的参照系。

三、北方草原现代风格泛调性十二音序列设计及其对传统宫系旋移“法则”的拓展

一种有益的尝试。下面是我国北方草原现代风格（宫系旋移式）泛调性十二音序列设计。因其从不同视角（见下文1、2述）对传统宫系旋移“法则”都有所拓展，因之具有了“现代”意识；因其内含有众多宫系的飘忽游移，因之称“泛调性十二音序列”。

〔例 9〕



例 9《在草原上》①序列（P）原生于G——#B（C）12 音顺五度链，它具有许多特点。以下简述其与宫系旋移法则”的相关内容：

1. 序列 1—9 音级可视为九声音列；5—12 音级可视为八声音列。这九声之“尾”叠加八声之“首”构成一个“准”十二声音列”，它们利用各自的多义性共同音（b^1）或音组（$^{\#}d^2$、$^{b}a^1 = {}^{\#}g^1$）突现了 G、B 和 ^{b}A（# G）三个（五声俱全的）宫系。这是在传统基础上的拓展，由宫系旋移的重叠组合构成之。

2. 序列 1—10 音级是民歌未能及的十声音列，G 与 # F 宫系没有共同中介，宫系可涉至上方大七（或下方小二）度。序列 1—11 音级是民歌中不存在的十一声音列，G 与（多义为的）# C 宫系没有共同中介，宫可涉至上方增四（或下方减五）度。序列 1—12 音级是民歌中不存在的十二声音列，G 与 ^{b}A（# G）宫系没有共同中介，宫系可涉至上方小二（或下方大七）度。这也是在传统基

础上的拓展，由宫系旋移的延伸组合构成之。

有关对《在草原上》十二音（P）结构基理的研究，国内音乐学家已采用欧洲传统的或中国传统的[2]深邃乐学曾对其进行过多次分析评荐，其结论都有说服力地认定它是个设计精巧颇具价值的五声性十二音序列。然而对其原生风格和结构成因的描述，则是通过本文所持“宫系旋移”论的拓展而起端的。

“宫系旋移”论虽不能是“十二音作曲”的技法理论，但却能把《在草原上》序列的原型（P）当成是一个能与传统民歌的演进趋向紧密联系在一起的“准”十二声音列，并加之从传统到现代，顺乎自然地推导，终使蒙古族民歌与十二音序列这原本并非同一研究范畴的两具陌生冷面孔，变得亲近热乎了起来，进击还能攀上宗族亲缘关系。这就从中国传统音乐学和民族音乐学的角度弥补了和充实了单纯学术论争的背景性文化内涵，同时出于民族感情和民族心理方面不再以为“十二音”音乐完全是“舶来品”。事实上，在蒙古族传统音乐中久已蕴蓄着产生类似《在草原上》这样的（宫系旋移式）泛调性序列的诸种征兆，同时还贮备着完成这类音乐创作的一些独特而有效，能确保其民族音乐风格特色的表现手段。

---

①《乐府新声》,《沈阳音乐学院学报》1984年第2期48页，王宁一《评科教影片〈丹顶鹤的一家〉中的序列音乐》。

②详细论著参见《十二音序列》，王震亚著，1991年人民音乐出版社出版，第9页。《中国音乐学》1992年第2期44页，赵金虎《均控场与中国现代十二音级音乐》。

（本文作者系内蒙古师范大学音乐系教授）

孙丽伟

琵琶曲《阳春古曲》、《浔阳琵琶》、《青莲乐府》旋律展开手法

琵琶曲是我国旋律及其展开手法的一个宝库。本文试图通过对《阳春古曲》、《浔阳琵琶》以及《青莲乐府》这三首具有代表性意义乐曲的分析，来探寻琵琶曲旋律展开的某些规律。为便于读者对资料的对照，本文所用曲谱以中央音乐学院民族器乐系、音乐理论系编《民族乐器传统独奏曲选集·琵琶专集》(人民音乐出版社 1980 年北京）所载为准。

一、《阳春古曲》简析

《阳春古曲》作为我国琵琶曲的传统曲目，分别见于鞠士林琵琶谱抄本《闲叙幽音》(1860)、李芳园《南北派十三大套琵琶新谱》(1895)、沈浩初《养正轩琵琶谱》(1929) 以及汪昱庭 (1872—1951) 演奏谱 (约 20 世纪 20—50 年代左右)。在这四种版本中，目前较为常见的是李氏谱和汪氏谱。

在《李氏琵琶谱》中，《阳春古曲》由 10 个段落构成，各段标题分别是：一、春景阳和；二、锦园小憩；三、遍地花开；四、独占鳌头；五、风摆荷花；六、玉版参蝉；七、道院琴声；八、一

轮明月；九、东皋鸣鹤；十、铁策板专用。经汪昱庭改编而广为流传的《阳春古风》（又称《阳春白雪》）则只有七段，故称“小阳春”。各段标题分别为：一、独占鳌头；二、风摆荷花；三、一轮明月；四、玉版参蝉；五、铁策板声；六、道院琴声；七、东皋鸣鹤。现对汪昱庭传人卫仲乐演奏的《阳春古曲》作如下分析。

《阳春古曲》虽有七个段落，并且各有标题，但从音乐之间的联系、对比来看，大致可以分为四大部分，即：起、承、转、合。其中，起部，即原曲第一段“独占鳌头”，由原《老六板》的8小节（A），和另一延伸的22小节（B）构成；承部，包括原曲第二段“风摆荷花”和第三段“一轮明月”，再次出现《老六板》的八小节（A）之后，出现了旋律更为流畅活跃、音区逐渐上行、音色更为明亮的C段（23小节）及其扩展段落，28小节的C。转部，包括原曲的第四、五、六段，如果准确地说的话，应该是“承、转”部，因为在这一部分的开头，还出现了8小节的《老六板》（A），之后，才连续出现了与前两大部分构成较大对比的D、E、F段落，其中，“玉版参蝉”，在A之后出现的D，是以承接C、B某些因素为基础构成的6小节乐句之后，再接以新鲜材料（18小节）构成的，音区的转低和节奏的变换（以后半拍节奏为特点），与前面的音乐形成对照；“铁策板声”，前半部分在中高音区出现了以成对八分音符连续为特点的13小节的对比性材料之后，后半部分又回到了D部的18小节的低音区后半拍音型，由此构成了E部；“道院琴声”则在持续出现低音Sol的基础上，间以泛音演奏，使音响具有飘逸、清澈的意境，构成F部，共25小节。合部，即原曲第七段“东皋鸣鹤”，再次出现8小节《老六板》之后，又出现了与承部之C段相同的13小节，使单位与承部构成了关联，并引出翻高音区的由慢渐快的结尾段落，把音乐推向高潮。

对于以上旋律的展开，似可用如下结构图式标明：

部分	标题	图式
起	（一）独占鳌头	A（8）+B（22）　30 小节
承	（二）风摆荷花 （三）一轮明月	A（8）+C（23）　31 小节 C^1（28）　28 小节
转 （承转）	（四）玉版参蝉 （五）铁策板声 （六）道院琴声	A（8）+D（cb6+d18）　32 小节 E（e13+d18）　31 小节 F　25 小节
合	（七）东皋鸣鹤	A（8）+C（13+11=24） 32 小节

从以上分析可以看出，在起承转合的各部分之间，主要通过 8 小节的《老六板》在各部分的反复出现来加强联系，民间传统称之为“合头”；其次，在承部与合部之间，还通过 C 与 C^1 的共同旋律来构成呼应。此外，各部分之间在音区、音色、节奏、旋法方面的对比，又成为推动音乐展开的动力。正是由于这些联系、呼应和对比，使这七支小曲能够缀成为一个套曲，形成一个整体。

二、《浔阳琵琶》简析

《浔阳琵琶》是平湖派琵琶文曲的一首代表性作品。平湖派琵琶在演奏方面的主要特点是力求字密音繁、丰满华丽；在弹奏文套大曲时，要求婉约轻扬，柔腕轻拨；《浔阳琵琶》在指法运用上的特色是左手的“捺音”和右手的“蝴蝶双飞”、“挂线轮”；尤其是“捺音”，发音清晰，虚按中似有实弹；全曲讲究韵味，追求淡远。

《浔阳琵琶》由 10 个段落构成，它们分别是：（一）夕阳箫鼓、（二）花蕊散回风、（三）关山临却月、（四）临江晚眺、（五）枫

荻秋声、（六）巫峡千寻、（七）箫声红树里、（八）月白江心、（九）渔舟唱晚、（十）月明影里一归舟。

该曲在旋律结构方面的重要特色之一是“合尾”手法的运用。全曲的10个段落中，除第1段“夕阳箫鼓”是一个具有引子性质的节奏徐缓自由的段落之外，其余9个段落的后半段结尾处都出现相同或相似的旋律，民间传统称之为“合尾”。在各段“合尾”之间出现了既有继承又有发展、既有联系又有对比的段落。从继承、联系方面看，全曲以贯穿音调为主线，在各段落中作上下方向的移位变奏，使其保持较为紧密的联系。

从发展、对比方面看，全曲大致可以分为两大部分，除作为引子的第1段“夕阳箫鼓”和两大部分之间的低音旋律过渡的第6段“巫峡千寻”之外，第2、3、4、5段为第一部分，第7、8、9、10段为第二部分。其中，在第一部分中，采用了逐渐往高音区扩展和运用切分节奏的手法，来推动旋律的展开。如果说，第2段尚属主题呈示段落，以平稳节奏和中低音区为特点的话，那么，从第3段开始，其音区具有层层递涨的趋势，以最高音为标致，各段分别为$\dot{2}$、$\dot{3}$、$^{\#}\dot{4}$。从切分节奏出现次数看，第3、4、5段分别为1、1、9次，尤其到了第5段，切分节奏成为推动音乐旋律发展的重要因素。第二部分，则以旋律的移位变奏为主要的展开手法，如前引谱例所示，这种手法在第7、8、9、10段中均得以运用，就中，如果说第7、8、9段中多用下行移位的话，那么，在第10段中则运用了下行、上行、再下行的多种方向的移位来推动旋律的展开，形成音乐的起伏跌宕。

还值得注意的是：第4、第8段在旋律音调上的相同和相似，又增加了前后两大部分之间在音乐上的联系，成为沟通前后两大部分的纽带。第6段“巫峡千寻”在音区上的下沉（整段的主要音区活动于$\underset{\cdot}{2}$—1之间），无论从音乐情绪和结构功能的对比、丰

富方面，都具“别有一番滋味”的升华意义。

下面是《浔阳琵琶》的旋律结构图式：

段　落	结　构　图　式		
引子（一）夕阳箫鼓	4小节	4/4拍子	4小节
（二）花蕊散回风	A（6）	B（16）	22小节
（三）关山临却月	C（13）	B（11）	24小节
（四）临江晚眺	D（20）	B（14）	34小节
（五）枫荻秋声	E（22）	B（14）	36小节
（六）巫峡千寻	F（38）	B（13）	51小节
（七）箫声红树里	G（47）	B（13）	60小节
（八）月白江心	D（22）	B（18）	40小节
（九）渔舟唱晚	H（14）	B（4）	18小节
（十）月明影里一归舟	I（22）	B（17）	39小节

三、《青莲乐府》简析

《青莲乐府》也是平湖派琵琶的代表性作品之一。据林石城先生研究，“唐代的李白，既是诗仙，又是酒仙。他洒脱豪放，俊逸高畅的气质与深操，深为后人所称道，就编写了《青莲乐府》。”① 由于该曲音乐境深邃高雅，十分讲究音量、音色的变化，所以，刘德海先生指出：“琵琶技法精细，音响层次丰富，达到各项技术衔接自如、音色统一、声音平衡的美感为演奏法之根本。本曲是音响规范训练较为理想的教材。”②

从音乐结构形式看，《青莲乐府》与《浔阳琵琶》、《阳春古曲》一样，均属于把不同的小曲有规则地联缀成套的套曲类型。然而，这种“规则”稍有区别。如果说，《浔阳琵琶》、《阳春古曲》在各小曲、各部分之间采用的是更为直接、明显的合尾、合头手

法，以保持全曲的统一、联系的话，那么，《青莲乐府》所采用的是比较间接、隐形、内在的主导性音调贯穿的手法，来保持各小曲之间的统一、联系。

《青莲乐府》全曲包括四个部分：（一）清平调，（二）举杯邀月，（三）风入松，（四）石上流泉。除了简短的引子之外，各部分均采用了中国传统器乐曲常见的68板结构形式。因此，从整体观察，这种68板的结构，实际上奠定了各部分之间统一、联系的基础。而各部分之间在旋律音调的基本因素、辅助因素之间的衍展引伸和贯穿发展关系，更从内部基因方面增添了它们之间的关联。

---

① 林石城《中国琵琶名曲荟萃·序》，上海音乐出版社编，上海音乐出版社出版，1997年6月，上海。

② 刘德海《乐曲点评》（刘德海编著《刘德海传统琵琶曲集》第67页，山西教育出版社，1996年7月，太原）

（本文作者系福建师范大学音乐系副教授）

李世相

蒙古族乌日汀道中蕴含的现代作曲技法因素

——兼谈其乐队写作中的价值

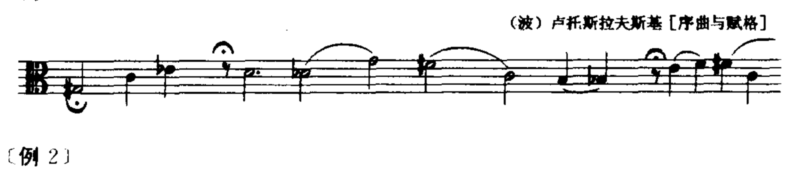
艺术界历来有“最古老的也是最现代的”说法。且不说此种提法是否准确，但笔者在近年对蒙古族乌日汀道的收集学习中，对这一源远流长的音乐形式，确有这一说法之体会。学习中，总感觉到乌日汀道这一古老而纯朴的民歌与现代音乐在写作技巧、结构思维等许多方面有着潜在的联系。近些年来，我国许多作曲家在这方面有所感悟，吸收利用古老民歌中的结构与技巧内涵，结合近现代思维方式与技巧，创作了许多较成功的作品。如《长短的组合》（权吉浩曲）吸收了朝鲜族古老舞曲的内涵节奏韵律，赋予其新的多声组合的音响感觉；《地平线》（叶小刚曲）吸收了藏族古老民歌的典型旋法特征与内含的多调式特点，结合现代泛调性的思维方式，使其更加深刻而有哲理性地揭示了“人”的内心世界等等。蒙古族乌日汀道中这种蕴含的可与现代音乐创作思维相融合的因素实为许多，下面试谈其中几个方面。

一、散意的节奏形态
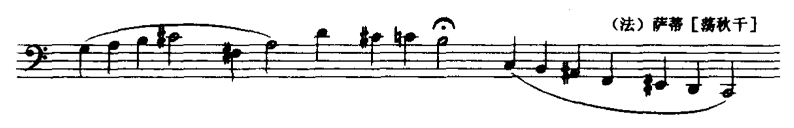
乌日汀道的节奏形态是“扩散式”的，与西欧音乐的均分等

值律动化的节拍形式有着质的区别。几百年来，西欧这种均分等值节奏律动占据着音乐创作的统治地位。近代作曲家为了打破这种局面，创造新的天地，做了许多探索，其中“偶然音乐”写法、“简约派”手法即为结果之一。这样的音乐写作方式使演奏（唱）者有了较为宽泛的处理可能性，使每次的演奏（唱）都有新的含意。而这一观念恰与乌日汀道的表述方式大同小异，与“扩散”式的节奏概念吻合。请见下面几例音乐片断的比较：

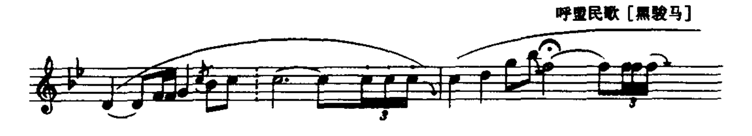
〔例 1〕



〔例 2〕



〔例 3〕



上例的节奏观念共性在于：

1. 节奏形式无节拍号，无小节线，因而无均分律动的控制。

2. 强弱关系由作者规定或由演奏（唱）者自行处理。

3. 整体节奏状态的散意“扩散式”，随意性较大。

从以上比较中不难看出，近现代作曲家煞费苦心寻求的节奏表达方式，早已蕴含于乌日汀道这一古朴的音乐形式中，正应验

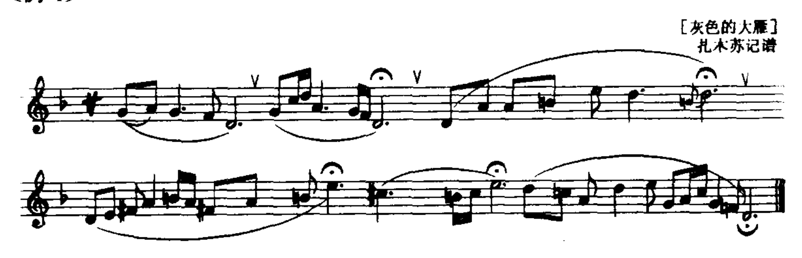
了中国的一句俗语："踏破铁鞋无觅处，得来全不费功夫。"如果我们很好地学习、研究运用这些因素，必将对创造出既有民族神韵又有现代气息的音乐作品大有裨益。

二、泛调性的潜在意识

在乌日汀道旋律中，离调、转调的运用非常普遍，这说明蒙古族人民在很久以前就已具有了调性调式变化的意识，并已运用于音乐实践。

《珍贵的诃子》（锡林郭勒民歌）谱例见《中国民间歌曲集成·内蒙古卷》上卷34页。该民歌主调为♭E宫调，尾部非常自然地转入了♭E商调（同主音关系），形成了远关系调性的转移，很好地揭示了音乐的内容。其调性转换的技巧已相当纯熟。转换的方向有属方向亦有下属调方向，远关系、近关系均很常见，可以说变化是全方位的。

〔例4〕



此民歌的旋律中运用了同主音五声调交替的"九声音阶"，已形成了横向上的多调性。如果把这些因素加以进一步引伸发挥，则与现代作曲技术的泛调性写作思维接轨是显而易见的。另外，潮淋道中的持续长音的衬托，与上方旋律形成的关系上，也蕴含了纵向上的多调性结合的可能性等。
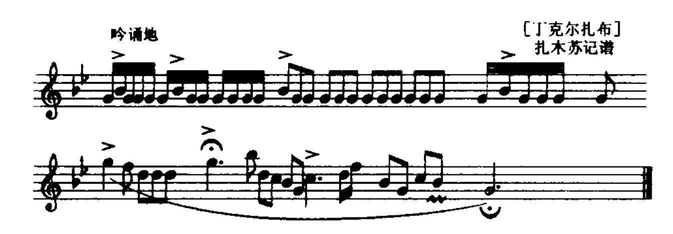
三、无序的重音律动

近代作曲家在此领域曾做过许多探索，如巴托克在深入学习研究匈牙利等地民歌后，创作出了许多在节奏上具有鲜明个性的作品《两架钢琴与打击乐合奏》等，斯特拉文斯基也以其《春之祭》中的无序重音的运用而震动音乐界。在蒙古族乌日汀道中，也仍然暗藏着这种无序重音的因素，从以下两种情况简谈之。

1. 由蒙语的发音而形成的无序重音

蒙语的发音既不同于汉语的“四声”。也不同于英、俄语中的“重音节”，有其自身独特之处。本人无力此领域的研究，只举例以说明这种现象及内涵。

〔例 5〕
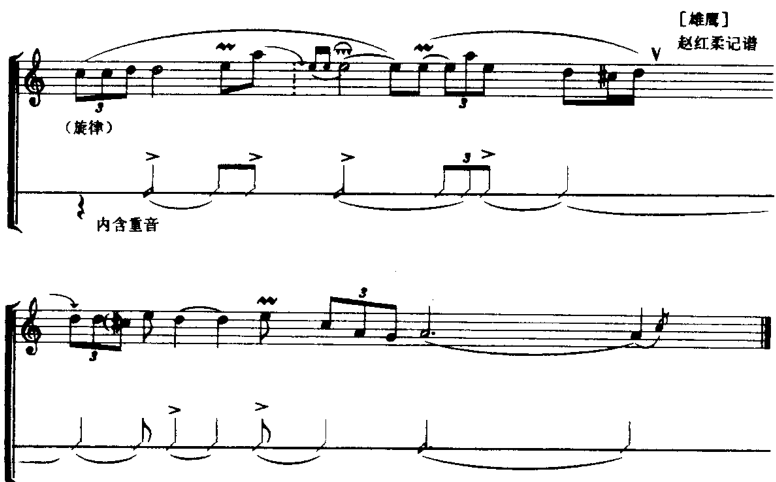


（上例的重音记号是笔者据民歌手的演唱而加，为说明其重音感觉位置）

从上例可看出随语言重音而形成的无序性。这种无序性重音使音乐充满动力感。

2. 由“诺古拉”式的装饰所形成

〔例 6〕



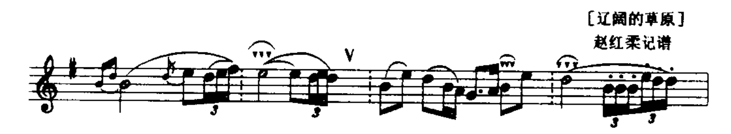
这些无序的重音点如加以“点描”化的方式运用到交响乐的创作中，即可闻其神韵与魅力。
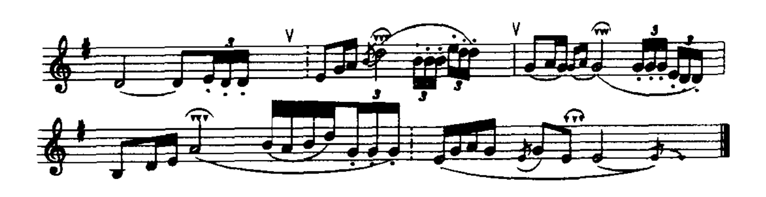
四、内部结构框架的个性

如何在突破传统结构方式的同时，重新建造自己作品的结构个性，形成新的逻辑，也是近代作曲家探索的课题之一，这方面乌日汀道中的许多观念值得我们思考。

1. 长呼吸式的乐句

〔例 7〕





上例这样长大而充满动力感的乐句，在世界其它民族的民歌中是罕见的。但在蒙古族乌日汀道中则是必然的，而这一点又恰是近代交响性思维所共求的（例子还可见《丁克尔扎布》等）。

2. 拱形结构原则的体现（指旋律音高线条）

a. 乐句本身为抛物线式的拱形；

b. 段落整体构成更大的拱形结构；

c. 此拱形结构形态以对称化非对称化两种形态出现，非对称化的一般高潮点（拱顶）偏后，与“黄金分割点”理论接近（谱例可见上述多例及《中国民间歌曲集成·内蒙古卷》上卷1—12首）。
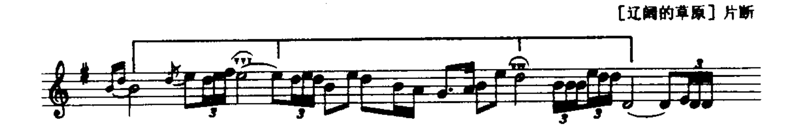
3. 不对称的乐句格式

乌日汀道中，不对称的乐句格式是普遍的。即使表面看起来是对称的（二句体等），但其各乐句的内部构成亦是不对称的（见《辽阔的草原》）。蒙古族人民在长期的音乐实践中培养造就了自己的审美观，而这种审美观亦是近现代乐队化写作思维的共同点。

4. 表层结构与深层结构的形态

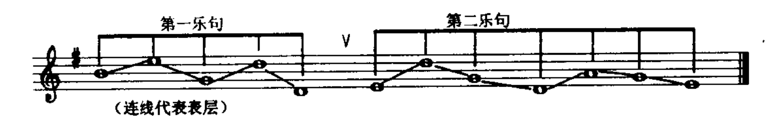
从乌日汀道的旋律构成看，可分为两个层次来认识其特性。一为表层结构，即外部的装饰层面，主要起扩展曲调、形成风格韵味等，二为深层结构，即旋律的框架音，起固定结构支点，确定调性调式等作用，二者相辅相成。

〔例 8〕



（上方符干指示音为深层框架，黑符头音为表层结构）

如用申克分析法的图示表示则全曲可为：



从以上分析中可得出如下几点认识：

a. 深层结构音的内在逻辑作用

b. 表层结构音的装饰作用及其多变的发展性

c. 两者辩证关系中的写作规律性

d. 结构观念上的时代性

蒙古族乌日汀道一直被誉称为北方草原文化的一支奇葩，其独特的艺术魅力愈来愈强地吸引着人们的关注，但对其研究的方法与认识的角度等方面远不能说已尽人意，更深层次地学习研究还亟待于仁人志士去努力。本文从乌日汀道的内含观念、技法之角度入手，对其在乐队化写作思维上吸收运用的可能性方面，谈了一点粗浅的认识，其意一为试图找到些民族风格与现代技法之间的结合点，以便创作中“为我所用”；二为抛砖引玉，引起人们对乌日汀道多侧面乃至全方位的关注。能力所限，错误难免，愿求教于同仁。

（本文作者系内蒙古艺术学院作曲系副主任、讲师）

孙丽云

汉民族曲艺音乐的旋律形态

曲艺音乐（说唱音乐）是民族民间音乐的一个门类，其旋律形态有一定的特征，有别于一般音乐。由于曲艺音乐内部曲种繁多，来源途径不尽一致，如有的是从古代说书（词话之类）演变而来，有的来源于近代民歌小曲，因而之间仍有千差万别，曲艺音乐形态特征的表现程度也不一样。总体看，现有曲种中，首先是板腔体，其次是曲牌体曲种，比较能够代表曲艺音乐的典型性；而小曲、杂曲类的曲种则次之。因此，在论述这一问题时，我们一般选择具有典型意义的曲种为代表。

造成曲艺音乐旋律形态特殊性的根本原因有两个，一是语言对音乐的最大程度的介入，二是音乐的程式化。因而我们分析曲艺音乐的特殊形态，也主要由这两个方面入手。

下面分三个层次，围绕曲艺音乐的旋律形态及其相关问题进行论述。

一、受语言影响的曲艺音乐旋律形态

应当说，受到语言影响的音乐不仅仅是曲艺音乐。中国音乐中与文字直接结合的音乐种类（除曲艺外，有歌曲、戏曲、吟唱等等），旋律形态普遍受到语言的影响，只是程度不同。其中受语言影响最大的是曲艺音乐。这主要表现在旋律线的起伏抑扬同汉语语音（字调）的吻合，节奏同汉语词汇语感的一致性关系，以及说与唱结合的形式等方面。

1. 语音对旋律的影响

中国汉字的一大特点是具有多种调值。这种调值在历史上经历了多次变化（例如现代普通话的阴、阳、上、去四声调值，曾经历过平、上、去、入的历史阶段），而字的调值又有地域性差别，呈现出复杂的语音状态。当我们考察中国“有词音乐”的旋律形态时就会发现，不少的旋律不同程度受到字调的影响，因此这个问题也就引起了许多人的研究。

研究得最多的是歌曲和戏曲。赵元任、王光祈、杨荫浏、孙从音、武俊达等都曾涉足这个领域。大多数学者认为歌曲、戏曲旋律同字调间具有一定的谐和关系，但又强调旋律的自主性。认为旋律并不是字调的夸张，而主要依据自身的规律变化发展。如杨荫浏《语言音乐学初探》：“仅仅根据字调和调式原则，机械地编配成的曲调，则说不上是音乐作品。”孙从音《戏曲唱腔和语言的关系》：“戏曲唱腔十分注意避免倒字，但是倒字又不是绝对禁止的。特别是当处理语言四声和塑造音乐形象之间发生矛盾时，一定要放弃‘以腔就字’的手法，不能使音乐形象受到损害。”

在与语音密切的音乐中还有一类，即吟唱。这里的吟唱是指中国古典诗词的一种特殊读法——“唱诗”，它是在“读诗”的基础上使音调悠扬而发展起来的。这类音乐旋律较呆板，一般被认为同语音有着天然的联系。但本人在研究过程中却发现，这类音乐在曲调与语音的吻合程度方面仍不及曲艺。它可以用一个曲调
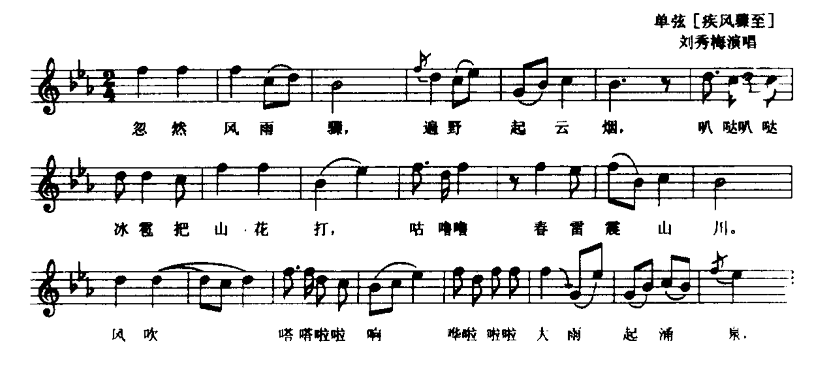
配唱若干首诗，但却不十分强调曲调向字调靠拢，与唱歌有类似之处（然二者旋律又各有规律特征，此不专论）。对此，笔者曾经考察了古典诗词研究专家文怀沙先生和加拿大皇家学士院院士、中国古典诗词专家叶嘉莹先生，以及南开大学王达津、赵季等先生的吟唱，并择其中一首与同词的曲艺作了比较性语音实验。从比较中看出，在曲调与语音的关系上，吟唱的曲调较为独立（因为吟唱一般是自我欣赏而非表演性的，不一定需要别人听清楚，故曲不必迁就词。且吟唱者欣赏的角度侧重在诗，曲调只是衬托，故常常是诗变曲不变）。反过来讲，曲艺音乐比吟唱更贴进语音，表现出音乐对语言的依赖性。

我们曾对叶嘉莹先生和赵学义先生的两段演唱及普通话朗读用计算机作语音测试。从音图的比较中可以看出，京韵大鼓的旋律虽然有拖腔，但在每字开始的较短时间便简洁地完成了显示声调的过程，并且接近朗读的声调。

在歌曲、戏曲、吟唱三者中，吟唱是旋律性较弱的，选择吟唱同曲艺（说唱音乐）作比较具有一定的代表性，由此可以推见出歌曲、戏曲同曲艺比较的情况。

综上所述，在歌曲、戏曲、吟唱、曲艺等与汉字结合的音乐中，由于汉字特有的调值性，旋律都不同程度地体现出与字调的谐调关系，但是这种谐调关系最强的是曲艺音乐。在曲艺艺人中流传着这样的术语：“字正腔圆”和“按字行腔”，这被看作是曲艺演唱和编腔的原则，反映出对于“字正”的独特的重视程度。在实际中，曲艺音乐形态受字调的影响也是很明显的。下面将通过曲艺音乐的具体实例，进一步证实上述结论。

〔例 1〕



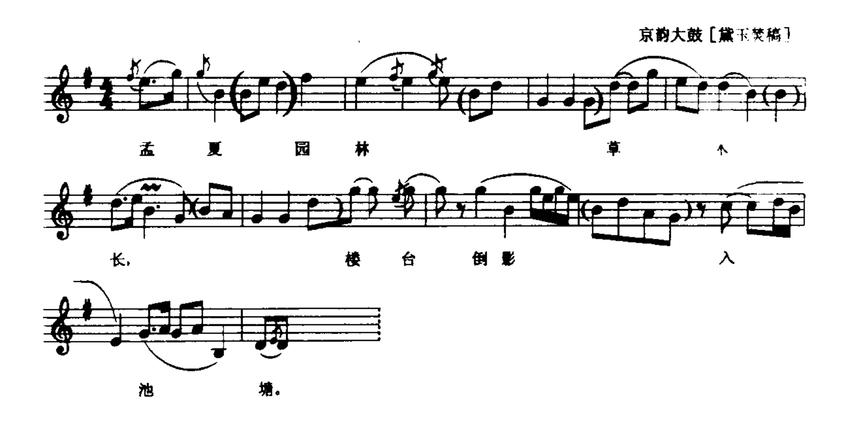
单弦是北京曲种，故旋律起伏同北京语音调值是基本吻合的。

2. 词汇、语速对节奏的影响

曲艺音乐受语言影响，不仅表现在旋律与语音的关系方面，也表现在节奏的律动方面。

曲艺音乐的乐逗同唱词中的词汇基本是一致的，这就使音乐的律动与语言的节奏感相近。如京韵大鼓《黛玉焚稿》：

〔例 2〕



由于曲艺音乐的叙事性功能的需要，唱腔中往往都有快节奏的演唱，如板腔体的“快板”、“紧板”、“上板”、“垛板”。在这种板式的唱腔中，旋律的装饰性进一步削减，唱腔的主要表现方面在节奏，而节奏与语言的速度又是密切结合的，所以使唱腔进一步靠近语言，唱向说的形态靠近。

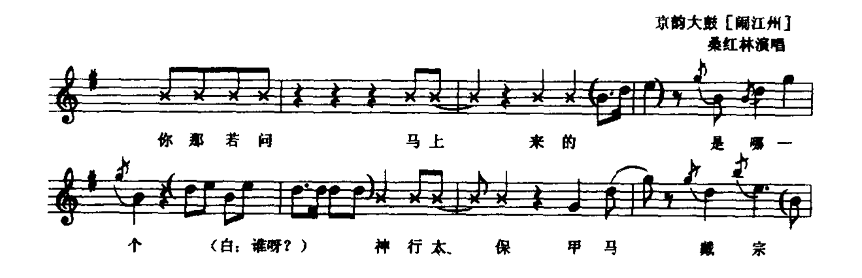
与曲艺比较，歌曲的主要功能是抒情，是展示旋律的魅力，因此节奏不十分受文字词汇的约束，更无板式变化；戏曲早有板式的变化，但并不象曲艺那样强调音乐的律动与语言之间的高度谐调。戏曲有时词汇内部拖音较长，造成乐逗同词汇的停顿不相一致，因此与语言的律动相距较远。
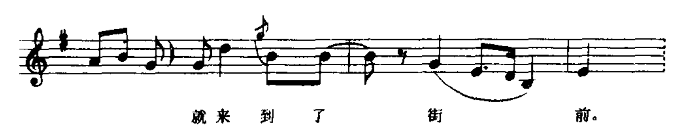
3. 语音的直接介入

语音直接介入，形成“夹说夹唱”，造成了旋律断裂的形态。即在唱腔旋律中时而出现“说白”的无旋律情况，使说与唱紧密地结合在一起，形成不完全是唱的唱腔。在歌曲和戏曲中，这种情况很少，因此一定程度上可以说，这是曲艺音乐最显著的特征。

各个不同的曲种由于说唱程度不同，“夹说夹唱”的情况也不尽一样。北方板腔体曲种中，京韵大鼓、梅花大鼓、西河大鼓等都是说唱性较强的曲种，“夹说夹唱”的形态是比较明显的。如京韵大鼓桑红林唱《闹江州》：

〔例 3〕





曲牌体曲种中的单弦牌子曲、杂曲中的天津时调等也是如此。如天津时调王毓宝唱《翻江倒海》。

在“夹说夹唱”的情况下，唱腔不是纯音乐状态。如果将其中“说”的部分去掉，那么音乐甚至连贯不起来。原因是“说”阻隔了纯音乐意义上的旋律和节奏的连续进行，使音乐成为零散状态。但是从另一个角度又可以说，正是这些“说’将不连贯的旋律连贯起来。因此曲艺音乐里的这种说与唱之间相互矛盾又相互依存的关系，形成了富有特点的音乐形态。

从音乐审美的角度来看，断裂的音乐本来难以给人以完整的感觉。但是有趣的是，曲艺音乐即使是在说唱性很强的曲种里，也并不使人感觉到音乐的不完整。主要原因有两点：

其一，旋律部分由于同语言（语音、节奏）的关系很密切，故与说白的衔接比较自然、流畅。又由于曲艺欣赏者的注意力不完全在音乐方面，所以，往往以唱腔（包括唱与说）的完整感代替了单一的音乐感觉。

其二，在“夹说夹唱”所造成的旋律背后，存在一条隐伏的旋律。这又有两种情况，一种是在说的时候，伴奏的乐器实际上没有停止，音乐以简单的音符作陪衬，在唱的旋律中间起到过渡、贯连作用。另一种情况是，在说的时候甚至连简单的音符都没有。但是由于欣赏者长期培养起来的欣赏习惯，在断裂的旋律中间形成一种不自觉的蔡戈尼效应（蔡戈尼效应指“趋于完满”的心理规律，如有缺口的规整图形、缺落尾音的旋律，人们都会在心理上产生“补齐”的趋向），这种联系是心理因素的，是一条无形的旋律。

二、曲艺音乐的旋律规律及旋律手法

尽管曲艺音乐同语言有着极其密切的关系，对语言有着极大的依赖性，因而表现出明显的受语言影响的旋律形态，但语言并不能直接成为音乐，音乐仍然有着自身的规律。要证明这一点很简单，可以用反证的方法：如果说曲艺音乐直接来源于语言，那么同一种方言就只能有一个曲种了，何以能够产生如此众多不同的曲种呢？比如，同是北京语言，却有京韵大鼓、梅花大鼓、单弦、北京琴书等等。这说明，从语言到音乐之间存在着一个环节，即旋律规律。即使曲艺音乐与语言之间有着极为密切的关系，但使曲艺音乐成其为音乐的最直接环节是旋律规律，并且正是不同的旋律规律产生不同的曲种音乐。

曲艺音乐的旋律规律表现在曲体结构、调式、特征音调等方面。以京韵大鼓为例，旋律规律体现在：

1. 曲体结构是板腔体（即以一个腔调整为基本腔调，其余腔调由此发展而来），基本腔调（平腔）是上下句两句体；

2. 平腔是宫调式，上下两句的落尾音调相对固定，如上句落音一般是 3 或 25，下句落音 1；

3. 唱腔以特征音调为贯穿，特征音调表现为 51、13、513 音程及 234632767、75672、61435231 等旋律片断。

特征音调可以是音程，也可以是短小的旋律片断。同一般音乐不同的是，在一般音乐的基本乐思（动机）发展法中，作为旋律发展的手段，基本乐思是通过扩展、压缩、移位模进等各种发展变化的形态出现。而曲艺音乐中的特征音调在唱腔中几乎是原样出现的，这从很多谱例中可以看到。这个特点是由曲艺音乐的两个基本性质所决定的，即程式化和说唱性。

曲艺音乐是程式化的音乐。曲牌体毫无疑问是如此，而板腔体的实质也是程式化。唱腔无论怎样变化也还必须在已形成的基

本调子中(虽然这种基本调子没有标准形态),否则就非此曲种了。

音乐的程式化决定了“保持”与“变化”的矛盾性。当词发生字数增减变化以及字调变化时,就会引起唱腔旋律的相应变化。这种变化与一般音乐从“动机”出发的纵向思维的发展变化是不同的。一方面,要保持唱腔的基本形态,变化是保持基本形态前提下的局部变化,所以变化的部分与不变的部分是随时相互衔接的状态。另一方面,曲艺唱腔的基本规模是一定的,受其所限,特征音调需要一目了然,而不宜以扩展、压缩、移位模进等变形的潜在形式出现。当我们统观同名的各种唱腔时就会发现,变化的旋律部分是由于词的不同引起的,除去衔接流畅之外,本身并没有规律,但是却从整体上有一些不变的旋律(即特征音调),总是以原样断断续续出现在唱腔中,如同“草蛇灰线”般地体现着变化中的统一。这即是曲艺音乐所特有的旋律规律。

古代曲牌体的旋律变化也带有这样的特征,《大百科全书·戏曲曲艺卷》对此是这样说的:“旋律的变化常使同名曲牌间的差异甚大,甚至面目全非。但仍使人辨认出系同一曲牌,关键在于‘主腔’。因每一曲牌都有其富有特征的腔型,成为主腔,无论旋律如何变化,主腔总贯穿其中。”

《大百科全书》中所谓“主腔贯穿”,实际上和我们所说的“特征音调贯穿”是相同的,区别之处仅在于:“主腔”是就古代曲牌体而言,而“特征音调”的概念是针对所有曲艺音乐而提出的。

如果我们梳理一下思路,上面内容成如下脉络:第一,曲艺音乐是程式化的音乐;第二,唱词导致曲调相应的变化;第三,在变化中保持某些有特征的旋律,即是特征音调贯穿的旋律手法。

进一步而言,程式化的音乐(包括曲艺、戏剧、吟唱等)普遍具有这样的性质:以相对有型的音乐适应变化的语言,但是由

于曲艺音乐对语言（语音、语感）的特殊重视，故曲艺音乐在程式化音乐的变化部分更多的是适应语音、语感的需要，使语言的表达更加清晰。因此一定程度上可以说，曲艺音乐的“编腔”过程的实质，是程式化音乐的语言化过程。

此外，曲艺音乐这种特征音调贯穿的旋律手法，也是由于其特有的旋律断裂的形态而存在的（可参见京韵大鼓《闹江州》、天津时调《翻江倒海》）。在旋律断裂的形态下，一般音乐的那种“动机发展”的纵向音乐思维没有可行性，而“特征音调贯穿”正是应曲艺音乐这种特殊形态而产生的特殊旋律手法。造成旋律断裂这种特殊形态的原因是旋律中有“说”，因此，曲艺音乐“特征音调贯穿法”的另一个根本原因是说唱性。

三、曲艺音乐发展的历史线索及文化内涵

曲艺音乐的旋律形态虽然与语言有着极为密切的联系，受到语言极大的影响，但并不意味它是一种不成熟的音乐。它生长于民间，然而同“言之不足故嗟叹之，嗟叹之不足故咏歌之”的人类早期萌芽音乐，有着本质的区别。按通常说法，曲艺正式形成于唐代，这时的中国音乐已经到了唐代大曲的辉煌阶段，因此应该说，曲艺音乐是音乐发展史上一定时期的产物。它的产生与发展同一定的社会文化背景有关，蕴含着丰富的文化内容。

曲艺是从唐代寺院的“俗讲”正式形成的。“俗讲”是一种通俗的讲经方式，采用说唱的形式。关于这一时期曲艺音乐的具体形态，历史上没有明确记载，只是从文学形态考察属于七言韵文体，俗文学研究领域称之为“诗赞系”。虽然现代曲艺中诗赞系文体所对应的音乐是板腔体，但是在历史上这两者的关系是否对应还得不到证实。按《续高僧传》所述：“六朝经师多斟旧声，自拔新异。至隋唐以还，则反俯就时声，同于郑卫之声，转经至此，已

与散乐无别。”——由此来看，其音乐曲体倒似时调小曲。

到了宋、金两代，曲艺得到迅速发展，已经形成以讲说故事为主体的多种说唱曲体，有唱赚、覆赚、鼓子词、诸宫调、陶真、涯词等。唱赚、覆赚、鼓子词都是由民歌发展成的说唱音乐，是单曲牌或是较简单的曲牌联缀体。诸宫调一产生就是说唱音乐，是大型的曲牌联缀形式。金代董解元的《西厢记诸宫调》标志着曲牌体说唱艺术的最高成就。它囊括了百余支不同风格的曲牌，结构相当宏大壮观。上述几种都是明显的曲牌体音乐形式，其文体被俗文学研究界称为“乐曲系”。陶真、涯词根据记载仅能判断是用琵琶伴奏的说唱曲种，究竟为何种曲体尚无从断言。一般认为陶真、涯词是弹词的前身，弹词虽是板腔体，但并不能以此推断陶真、涯词就是板腔体。因此，可以说宋金两代是曲牌体曲艺音乐的黄金时代，而板腔体至少目前来讲，尚没有实据证明这一时期已经存在。

以金代为分水岭，前后的曲牌有“词”与“曲”之别。金元时期曲牌体音乐产了内在的变化。宋代的曲牌体音乐是受词的影响，字数固定而音乐结构严谨。金元入主中原后，新旧文化产生了矛盾冲突。按照王世贞《曲藻序》的说法，旧的词不能适应胡乐那种灵活生动的表现力，于是在旧“词”的基础上翻出了新“曲”。曲改变了五代、宋词那种严谨刻板的文人风格，不仅表现在对情趣的追求上，而且文体活泼自由。金代的诸宫调、元代的说唱货郎儿是当时的主要说唱曲种，其词的自由度相当大，可以任意添加衬字，因而引起曲调变化不定，曲牌内部规模扩充。

元代曲牌体音乐发展到过于庞大复杂，已逐渐不适宜曲艺这种简易的民间演出形式，而最终导致其失去了曲艺舞台。适逢其时戏曲艺术方兴未艾，曲牌体音乐连同曲艺诸宫调所创立的调性经验，一并进入了戏曲，在戏曲中得到保存。

明代是曲艺音乐的转型变化期，在旧的曲牌体曲种衰亡的同时，孕育产生了新的曲艺音乐形式。它包括两方面：其一，产生了与曲牌体完全不同的形式——板腔体；其二，产生了以明代民歌为基础的时调及新的曲牌体。

曲艺中的板腔体产生的时期虽无明确的文献记载，但根据对板腔体形成过程的研究以及明代词话的情况来看，明代应是板腔体的形成期。

关于板腔体曲艺音乐的形成，武艺民先生在研究山西道情中，有较为有说服力的论述。他认为，板式变化的应用，是随声腔音乐的以简代繁变化而促成的。他例举了代表这一演变三个阶段的晋北道情、洪洞道情、河东道情：声腔由“平、苦、喜、急”的“四情”规范，变为“高、官、平”三调规范结构，又进一步简化为“正、宫”两调的结构。而在曲调简化的过程中，代之以新的表现力的却是板式变化体的兴起。这种变化，表现在第二阶段（洪洞道情），并完整地保存下来。它的音乐中既有《皂罗袍》、《耍孩儿》、《金钱子》、《梅花调》等曲牌，又有“慢板”、“二性”、“紧板”、“留板”、“三落板”等板式变化的腔调。并且他认为，这些不同板式的腔调是将曲牌拆整为零，用板式变化方法重复其中部分而发展来的。由此我们可以看到板腔体产生初期的情况，它是从曲牌体内部脱化演变出来的。这种新形式的产生，是曲牌体向分解的方向发展的结果。

洪洞道情的确切形成期无考，但查出晋北道情的形成期是元代初叶，作为其后的洪洞道情当晚于此时。

明代词话的文学式样，使我们察觉到音乐形式突变的迹象。1967 年上海嘉定出土的明代成化时期的说唱词话中，韵文部分属“诗赞系”，但句式较前代有一个明显的变化——增用了十字句，且在文中正式标为“十字攒”，这与现代板腔体的文字形式是相同的。

联系到前述洪洞道情所反映的板腔体产生情况，因此设想明成化之际（或之前）产生了板腔体，并应用到了词话中，当不算牵强。

再来参考戏曲板腔体形成的时间。据《大百科全书·戏曲曲艺卷》认为，戏曲里的“板式变化体（即板腔体）兴起于梆子系统”，“梆子腔源于明代的西秦腔，是戏曲最早创用板式变化结构的声腔。”又据明万历抄本《钵中莲》传奇中有使用“西秦腔二犯”的记载，推断戏曲板腔体形成的时期应不晚于明万历。如果按照曲艺早于戏曲的思路，那么又可以从另一个角度，证实曲艺板腔体形成于明成化前后这一推论的可能性。

从明代曲牌体的衰退和板腔体兴起的情况分析，古代曲牌经历了内部旋律和外部结构由简到繁、由小至大的充分发展过程，终因过于庞大复杂而不再适应曲艺而被淘汰。代之而起的板腔体则充分利用节奏因素使旋律简化，成为一类新的结构形式。这个过程表现了相反相成的自然规律：当古代曲牌体不再适应曲艺这种形式的时候，板腔体便应运而产生了。

明代曲艺形式的转变奠定了现代曲艺发展的基础。清代以后，受明清民歌影响，属于板腔体的北方各种大鼓及南方的弹词和属于新的曲牌体、时调的各地曲种相继产生。比起古代曲牌体，它们曲体简洁而格调清新。这些曲种由雏形到成熟，虽然也经过淘汰和演变，但是新的结构形式和风格却逐渐完善并延续下来。

综上所述，曲艺音乐是音乐史上一定时期的产物，它的发展既与各个时期的音乐保持着密切关系，同时又有游离于一般音乐之外的独立发展线索，这种发展体现着对于个性（说唱性）的追求。从远古到唐代，我国音乐发展的主流为歌舞音乐，宋代以后，音乐出现了多姿多彩的分枝状态，而曲艺音乐便以其独特的形态和丰富的内涵，成为音乐总领域里的一个重要部分。

（本文作者系中国北方曲艺学校高级讲师）

黄少枚

福建南音器乐曲（谱）的旋律类型及其展开

一、福建南音器乐曲（谱）的旋律类型

福建南音器乐曲（谱）的骨干音（即琵琶弹奏的“骨谱”）以五声音阶为主，在洞箫、二弦的旋律进行中则包含着六声、七声甚至于加上其它乐音的音阶。在骨干音的基础上，对十三套乐曲的旋律按乐句的不同落音，分为以宫音、商音、角音、徵音、羽音为落音的五种旋律类型。以下就这五种旋律类型分别进行论述。

（一）以宫音为落音的旋律类型

在福建南音器乐曲中，以宫音为落音的乐句、乐汇不仅普遍，而且很突出。“普遍”指的是数量多，除了《起手板》，其余十二套都或多或少出现了这种类型的旋律乐句。“突出”，则表现在它地位的重要。有五套器乐曲以宫音作终结音，其中《阳关曲》全部十一节和《百鸟归巢》全部六节，都以宫音收尾，一宫到底。根据宫音在全套乐曲中的地位，可以将包含以宫音为落音的乐句、乐汇的器乐曲归纳为以下几个类型：

1. 宫宫类。即全曲以宫音作为结音和中结音的。

《阳关曲》全曲大部分乐句都以宫音为落音，而且每节都以宫音收尾。宫音在旋律中处于重要的位置，徵音、角音对宫音起支持作用，并和宫音共同组成乐句落音，突出体现了全曲的调式色彩，并含有突出宫调式色彩的固定旋律型。

〔例 1〕

这段旋律贯穿于《阳关曲》前七节的结尾，使它们构成合尾的结构，并多次出现，成为本器乐曲具有代表性的特性旋律音调。其骨干音以五声音阶为基础，旋律进行则加入了清角音，尾部的变宫音是由琵琶弹奏扌×①而产生的。音域 a→b^1，旋律围绕着宫音上下波动，形成一条典型的波浪形旋律线状。旋律在进行中突出纯四度跳进，如 mi→la、re→sol、低 sol→中 do 等，偶有中音 re 到低音 sol 的五度跳进。旋律有起有落，迂回进行。

属宫宫类的《阳关曲》，其旋律进行最突出的是“纯四度框架内的邻音级进”，如前面谱例 1 中以 e^1 与 a^1、d^1 与 g^1、g^1 与 c^1、d^1 与 a 之间及它们在不同音区中构成的几对纯四度音调结构及其内部的邻音级进，大小三度进行所形成的特征音调，在旋律进行中环环相扣，或完全反复，或稍有变化，在不同音区顺向进行、逆向进行、往复进行，形成延绵不断、流动有序的旋律线条。

2. 以宫音为结音，以宫音以外的其它乐音为中结音的旋律类型。

属于这一旋律类型的福建南音器乐曲（谱）有《八展舞》、《孔雀屏》、《梅花操》、《四不应》。作为结音的宫音，在乐曲中的地位逐渐加强，并在乐曲结束的前一节或两节就用宫音作结音，使宫调式色彩逐渐明朗。根据中结音的不同，可分为如下三类：

（1）宫徵类

《梅花操》共五节，前两节以徵音收尾，后三节以宫音收尾，由于徵音既是宫调式的强调音，也是徵调式的强调音，所以旋律通过徵音起桥梁作用，使徵调式很自然地转换到宫调式。在第一节《酿雪争春》中，南音弦友将其骨谱分为“五对”。所谓“对”，即成双的意思，每一对都由两个反复的乐句构成，每一个乐句收尾的节奏型都是×・× ×-|×。五对的乐句落音分别为徵、角、宫、宫、徵，旋律进行除强调徵音外，还强调宫音和角音，使旋律具有宫调式色彩。第二节旋律运用反复、移位等方法，使其有较大的发展并显得更加丰富。此时徵音有处于显著的地位，它不仅作为起落音，而且在旋律进行中被强调，并得到商音的支持。

第四、五节都以宫音为起落音（第五节是对第四节的变化反复），旋律具有明朗的宫调式色彩，音调围绕着宫音上下波动，直到曲终。宫音在这里成了贯穿整个旋律的轴心，围绕着宫音进行的有其上方大二度（re、do）、下方小三度（la、do）、下方纯四度（sol、do）、上方大三度（mi、do），旋律起伏较大。

（2）宫羽类

《四不应》共八节，前六节以羽音为中结音，后两节以宫音为中结音和结音。前六节具有明显的羽调式色彩，旋律进行强调羽音和宫音，强调这两个音的方法是大部分的乐句以羽音和宫音作为落音，由于宫音既是羽调式的强调音级，同时也是宫调式的主

音，所以，旋律通过宫音，使羽调式很自然地转到宫调式。前六节的曲调不但短小，而且多反复的乐句。旋律进行强调宫音，属于强调宫音的羽调式。以突出羽调式色彩的固定旋律进行贯穿于每一节的结尾，使前六节构成合尾的结构。

（3）宫羽商类

《八展舞》和《孔雀屏》的最后两节都以宫音作为中结音和结音，前几节以羽音和商音为中结音。它们是南音器乐曲中结音变换最多的两首曲子。旋律在音列相同的情况下，用不同调式交替，不断出现新鲜色彩，旋律音调也显得较为丰富。旋律中多次出现升 fa 和升 sol，构成 re→#fa、mi→#sol、do→mi 多重大三度并置的框架结构。

（二）以商音为落音的旋律类型

在福建南音器乐曲中，以商音为落音的乐句、乐汇数量最多。其中《起手板》以及四大名谱之《八骏马》和《四时景》，都以商音为中结音、结音，为商商类。它们的突出特点在于全曲大部分乐句是以商音为落音的，商音在旋律中处于重要的位置，商调式色彩鲜明。而宫音在这里似乎成了最不受欢迎的音，几乎没有以宫音为落音的乐句。

器乐曲《起手板》由六支曲牌联缀而成，六支曲牌的旋律音调没有大的联系，而它们共同的主音——商音，成了它们连接的纽带，羽音在旋律进行中对商音起支持作用。出现在其前三节末尾的乐句，也同时在《四时景》和《四静板》中变化出现，它是福建南音器乐曲的特征音调。

同属于商商类的另一首器乐曲《四时景》，其旋律进行可以很明显地看到一些《起手板》的影子。如作为全曲合尾部分的旋律和《起手板》前三节合尾部分的旋律极为相似，而第二节“石上流泉”和《起手板》第二节“钧天奏”的骨干音基本相同。然而，

作为四大名谱之一的《四时景》，其音调却更加丰富。全曲共分八节，分别描写了八个季节的景象。除了以商音为落音的乐句外，还出现了以宫音、角音、徵音、羽音为落音的乐句，在旋律进行中变换各种不同的强调音级。其中，最具特色的是不断出现在后半拍，对旋律风格特点起着直接影响作用的大三度腔格②si←→sol。大三度进行之后，接反向大二度进行。在第四节中，这种大三度腔格进一步发展，旋律中不断出现re、#fa、mi，sol、si、la，#do→la或la→#do的多重大三度进行以及由这些三大度腔格构成的各相邻音级之间的级进。当然，旋律的发展并不局限在本身大三度腔格内的相邻音级之间的级进，而是延伸为多重大三度腔格之间的相邻音级之间的级进，使旋律的发展更加丰富自由。在商商类的另一首乐器乐曲（谱）《八骏马》中也有许多类似的旋律进行，并出现了至少十三种不同的音调，以展现丰富多彩的音乐形象。这些音调通过一段主导旋律的贯穿而达到全曲的统一，使整首乐曲构成合尾的结构。这段主导旋律以商音和羽音为核心，在旋律进行中以羽商两音之间构成的纯四度为框架，间以围绕商音的邻音级进而成，看上去简单明了。音调通过节奏的变化，琵琶弹奏商音上下八度的变化，以及二指的下点上勾的手法和旋律在反复中由强渐弱、由弱渐强的表现，使这一看似简单的主导旋律变成一段很有生命力的乐段。

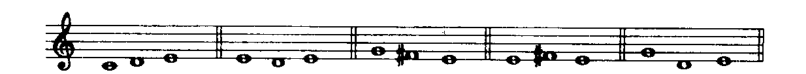
（三）以角音为落音的旋律类型

在福建南音器乐曲（谱）中，不存在以角音为结束音的套曲和以角音为中结音的乐段，但几乎在每一首曲子中都或多或少有以角音为落音的乐句，特别是在以宫音为结音的器乐曲中。如宫羽商类的《八展舞》、《孔雀屏》以及宫宫类的《阳关曲》等。在这几首器乐曲中，角音都处于较突出的地位，或对宫音起着支持作用，或同时对宫音、羽音起着支持作用。由于福建南音中大三

度的旋法特点，re→ #fa 或 #fa→re 必定接以角音，形成了旋律中 re→ #fa→mi 或 #fa→re→mi 的进行，所以在以角音为落音的乐句中，多数以这两种旋律作为结尾。

此外，以角音收尾的旋律进行还有以下五种：

〔例 2〕



它们仍然都以商音的变徵音为过渡音，形成具有特色的以角音为落音的旋律类型。

（四）以徵音为落音的旋律类型

在福建南音的每一首器乐曲中，都包含以徵音为落音的乐句、乐汇。根据它在乐曲中的地位，可分为以下两类：

1. 徵宫类。即以徵音为结音、以宫音为中结音。

器乐曲《三不和》由六节组成，前五节以宫音收尾，最后一节以徵音收尾。宫音作为每一节的中结音处于突出的地位，全曲以宫音、角音、徵音作为乐句落音，没有以商音和羽音为落音的乐句。音域为 d→e^2，旋律大部分处于中音区，只是在第三节第一个乐句，音乐突然转入低音区（全曲的最低音就出现在这里）。但接着音乐马上又回到中音区。高音区也仅出现在第四节第一乐句和最后一节中间小部分，所以整首旋律起伏不大，乐句多反复（有时完全反复，有时稍有变化）。

2. 徵商类。即以徵音为结音，以商音为中结音。

器乐曲《四静板》全曲共八节，前面七节以商音收尾，最后一节以徵音收尾。商音作为每一节的中结音处于突出的地位，它作为乐句落音在全曲中也出现得最多。在旋律进行中不断围绕着

商音上下波动，以它为核心音级展开。

徵音作为乐句落音在第三节才开始出现，并对商音起支持作用，使前几节商调式色彩鲜明。最后一节以徵音收尾，音乐由慢渐快，一板一拍，延绵起伏，一气呵成。音域为 $d \rightarrow e^2$，宫音在这里成了被遗忘的音。旋律大部分为波浪型线状。

（五）以羽音为落音的旋律类型

羽音在福建南音器乐曲中也处于较重要的地位，除了《三不和》一曲外，其余十二首都有以羽音为落音的乐句、乐汇。可以把它归纳为以下几类：

1. 羽羽类，即以羽音为结音、中结音的。

器乐曲《三台令》分三节，都以羽音收尾。旋律进行强调羽音的主导作用和角音的支持作用。

第一节升平颂，旋律基本类似于《八展舞》和《五湖游》的第一节，是深受南音艺人喜爱的曲牌。音乐悠缓舒展，节拍为4/2拍，不论是同音反复，还是流动的旋律，都很悠缓，音乐耐人寻味，是一段极好的抒情慢板。旋律在级进中穿插着不同音级的跳进。其中出现最多的是 re→la 或 la→re 的纯四度跳进和多重大三度的 re→ #fa、do→mi、mi→ #sol、sol→si 的并置及它们的旋法进行。最突出的是纯六度的 re→si 和 do→mi 的跳进。全曲旋律具有强调角音的羽调色彩，突出羽音的重要性。围绕羽音进行最多最主要的是上方大二度音 si→la 和下方四度音 mi→la，形成以羽音为中心的音调进行。对角音的强调，主要体现在以角音为乐句、乐段的终止音，其中最典型的是由 re、mi、#fa 三音组成的大三度框架中，以 mi 为核心音级的旋律进行。

在最后一段节拍转入 4/4 拍处，曲调节奏明快，旋律围绕着羽音和角音进行，羽调式色彩鲜明。

2. 羽商类

器乐曲《五湖游》由五支曲牌联缀而成。第一、二、五节以羽音收尾，中间三、四节以商音收尾。每一支曲牌的旋律音调进行都无多大的联系，基本相互独立。以羽音收尾的曲牌强调羽音的主导作用以及角音或宫音的支持作用。以商音收尾的曲牌则强调商音的主导作用以及角音或徵音的支持作用。以羽音向上到商音所构成的纯四度腔格③成了联系全曲的纽带，并始终贯穿全曲。形成了 re→la→do 或 la→re→do 的腔格，并且形成了腔格内的不同变体，如向下移位模进为 la→mi→sol 或进行加花变奏。在旋律的进行中还不断出现多重大三度 re→ #fa、do→mi 的并置及它们的旋法进行。

综上所述，我们可以看出，在福建南音器乐曲的旋律中，五种不同的旋律类型各有不同的强调音和支持音，围绕这些音组成了多种多样的旋律进行。

二、福建南音器乐曲（谱）的旋律展开

在王耀华、刘春曙《福建南音初探》中，专门一章论述了福建南音的腔韵，指出：所谓南音音乐的“韵”，就是乐曲中最具代表性、最为典型，因而也是最有特性的音调。它们在曲调的反复循环中，在一定的结构地位中保持不变或基本不变。在福建南音器乐曲（谱）中，也有类似“韵”的音调，但在南音界却没有类似“韵”的说法，所以本文以下提出了特征音型、特征音调，其意义和以上所说的“韵”大同小异。它们在旋律进行中有时完全重复，但在大多数情况下有变化，或扩充或压缩，或模进或移位，或开头略有不同，或结尾稍有改动，或在同一首谱中运用，或在不同谱中运用，它们的反复出现或变化出现，使旋律在此基础上沿着自身的风格展开。

（一）特征音调在同一套谱中的运用

在有的器乐曲（谱）中，有些音调在旋律的进行中反复出现，它们或长或短，在一定的结构地位中保持不变或基本不就，或贯穿全曲，或贯穿于某些章节，成为本器乐曲（谱）最具有代表性、最为典型的特征音调。

1. 贯穿于全曲的特征音调

如四大名谱之一《四时景》用丰富的音调描绘了世上春夏秋冬四时景色的状物风光，而分布于每节末的特征音调，成了联系全曲的纽带。

2. 贯穿于某些章节中的特征音调

同一套谱中的特征音调，更多的是只贯穿于某些章节中。一首乐曲有时有几个特征音调，它们或同时出现于某些章节中，或分别出现在不同章节中。按其在乐曲结构中的运用情况，可分为以下四种结构形式：(1) 单特征音调循环。即在乐曲的某些章节中以某一特征音调为基础，作贯穿发展。(2) 双特征音调主次循环。即在一首乐曲中有两个特征音调，其中一个得到较为充分的展开，处于主要的、支配的地位，另一个则稍次之，起陪衬、补充作用，这种循环称之为双特征音调主次循环。(3) 三种特征音调 主次循环。即在一首乐曲中，有三个特征音调，其中一个起主导作用，反复多次。在其反复之间，分别插入其余两个特征音调。(4) 多种特征音调循环。即在一首乐曲中，运用三个以上的特征音调，它们或多次出现于各节中，或反复出现于同一节中，它们有可能是同宫系统的，也可能是不同宫系统的。

（二）特征音调在不同套谱的曲牌中的运用

福建南音器乐曲属曲牌联缀体，在本文分析的十三套大谱中，最少的由三支曲牌联缀而成，最多的由十多以曲牌联缀而成。一些受艺人们喜爱的音调被运用在不同的曲牌中，它们的骨干音基

本相同，润饰性旋律则根据不同乐曲有或多或少的变化。根据特征音调在不同曲牌中的变化情况，可归纳为以下几种类型：1. 多次基本重复的特征音调。即指特征音调被运用在不同套谱的曲牌中时，旋律进行多基本重复，而少变化。2. 同首尾的特征音调。即运用于不同曲牌中的特征音调，首尾音调基本相同，而中间有较多的展开和变化。3. 节奏变化的特征音调。即不同的曲牌，由于节拍节奏的不同，使特征音调产生较大的变化，但基本音调仍然清楚可见。

（三）特征音型在乐曲、乐句、乐汇中循环运用

福建南音器乐曲（谱）的旋律展开，主要是运用反复和变奏的手法，其中也包括特征音型在乐曲、乐句、乐汇中不断地反复、变奏。这种例子不胜枚举，随处可见。根据特征音型在乐曲中的循环运用方式，大体可分为以下几种情况：1. 完全反复循环。指特征音型在反复时，以完全没有变化的原样出现。2. 加花变奏循环。即以特征音型为基础作加花变奏，使旋律进行变得更为流畅而富有装饰意味。3. 扩充延伸循环。即以特征音型为基础作反复衍生而进行扩充延伸的变奏，使旋律延绵不断地展开。4. 反复引伸循环。即以特征音型为核心进行反复变奏，而每次反复都有新的因素出现，形成旋律线条细致入微的变化和引伸。5. 暂时转调的循环反复。即特征音型在基本音调相同的基础上，将旋律中的某个音级进行变换，而形成宫音系统的暂时转换。6. 移位反复循环。这也是福建南音器乐曲旋律展开的一个常用手法。移位一般是骨干音以五声音阶为基础的向下大二度、小三度、纯四度或向上大三度、纯四度、纯五度的移位，旋律则在此基础上进行一些加花。

三、结语

（一）福建南音器乐曲的旋律类型如果以各套结音、中结音为标志进行分类的话，大致有宫宫类、宫徵类、宫羽类、宫羽商类、商商类、徵宫类、徵商类、羽羽类、羽商羽类等类型。在各种类别中，它们强调的音级不同，并且有不同的音区、音域、音列、特性旋律音调及其音调结构。正是由于这些因素的共同作用，形成了各套器乐曲不同的旋法特征，使福建南音各套器乐曲具有不同的风格、意境，呈现出多姿多彩、丰富多样的景象。

（二）然而，从总体看，各套福建南音器乐曲又具有共同的特性旋律音调和音调结构。其中，最具代表意义的是多重大三度并置的旋法特点。其次，是纯四度框架的腔格。

（三）在福建南音器乐曲中，特征音调在同一套谱、同一曲牌以及乐曲、乐句、乐汇中的贯穿，使其具有风格统一、主题鲜明的特点。而多种旋律展开手法的运用，使特征音调不同结构位置中作多种变化发展，又带来更为多彩而富有变化的纷纭色彩。这种在统一中有变化，变化中有统一的展开，正是福建南音各套器乐曲既有鲜明特点，又有共同风格特征的奥妙之所在。

---

①“扌×”即琵琶弹奏装饰音的指法，以左手指按定贝×(b)，无名指按全×(#c)，右手食指点过一下，产生 #c 音，无名指抓一下产生 b 音，食指再点一下，无名指连抓三下，合为二拍，相当于 。

②③王耀华《民族音乐论集》(福建教育出版社 p206，《福建南曲与汉民族音乐结构层次》) 指出：“腔格，指的是由两个或两个以上乐音所构成的音乐结构的基本单位，其与欧洲民族音乐结构所指的动机有相似之处，但是在轻重拍关系方面，动机要求更为严格，一个动机一般包括一个或几个轻拍音和一个重拍，腔格却并不强调这种轻重拍的组合关系，而有力度的轻重变化。”

（本文作者系福建师范大学音乐系讲师）

张守忱　程建林

辽代风格音乐创作初探

契丹族是在我国北方风云数百年的著名少数民族，其领袖耶律阿保机所建立的辽王朝在我国历史上占有十分重要的地位。在漫长的历史岁月中，勤劳智慧的契丹民族不但创造了独特的政治、经济形态，而且在文化上也达到了长城以北诸族中前所未有的高峰。赤峰市是契丹族的发祥地，是辽王朝的政治、经济、文化的中心。因此，挖掘、研究契丹族的音乐，并把它搬上舞台，使之为现实服务，无疑是赤峰市音乐工作者的光荣使命。在这种使命感的驱使下，笔者开始对契丹民族音乐的研究和创作。在大量地翻阅有关史料，较系统地研究了蒙古族、达斡尔族民间音乐以及隋唐宫廷音乐风格的基础上，先后创作了器乐曲《海青拿鹅》、舞蹈曲《胡笳猎曲》、《塞柳依依》等作品，下面结合《塞柳依依》的创作实践，谈谈我们对创作辽代风格音乐的一些粗浅看法。

一、应以内蒙古东部地区昭乌达草原蒙古族民间音乐为基调

辽阔的昭乌达草原，是契丹民族的发祥地。《契丹国志》载：

“昔相传有男子乘白马浮土河而下，复有一妇人乘小车驾灰色之牛浮潢河而下，遇于本叶山。顾河流之水，与为夫妇，此其始祖也。是生八子，各居分地。”这里所说的土河即今昭乌达草原的老哈河，潢河即今昭乌达草原西拉沐沦河。土河以北、潢河以南广大地区，曾是契丹民族世代繁衍生息的地方。这里也是辽王室迭剌部家族之居地，辽太祖耶律阿保机的四辈先人都出生于此地的祖州（今昭乌达草原林东西南五十华里石房子林场），辽朝的京都——辽上京就建立在昭乌达林东镇南。到了元代蒙古弘吉拉部落迁徙到先前由契丹人聚居的昭乌达草原以后，一部分契丹人逐渐与蒙古族同化融合到蒙古族中。这时作为契丹民族的传统的音乐文化也必然融合到这一带蒙古族的音乐文化中来。尽管由于历史的原因，契丹族的有关音乐曲谱早已荡然无存，但我们完全可以得出这样的结论：即流行于这个地区的传统的蒙古族民间音乐必然地与当年契丹人的民族音乐有着千丝万缕的联系。此其一。

其二、当年的北方民族如东胡、乌桓、鲜卑、契丹以至后来的蒙古族的先民们都信奉原始的多神教——萨满教。“契丹的原始宗教迷信（萨满教）在辽代仍保持着它在人们心理上的权威，它的影响广被于社会生活的各个方面。”（《契丹史略》163 页）可以想见，萨满教的宗教音乐必然以它独特的方式渗透到契丹、蒙古的民族民间音乐中来，从而对契丹、蒙古的民族民间音乐产生深广的影响。从这个角度看，我认为蒙古族民族民间音乐与契丹人的民族音乐必然存在着某种程度的共性。

其三、契丹族与蒙古族同是马背民族。广袤无垠的大草原是他们赖以生存的地理环境；转徙随时以车帐为家的游牧生涯是他们共同的生活方式；狩猎畜牧则是他们的共同生产方式。这种特定的生存条件，共同的生活方式、生产方式必然会造就蒙古族与契丹人相同的气质。从现存的大量辽代石雕、壁画中到处可以感

受到，契丹人与蒙古人一样，具有粗犷、豪爽、剽悍、奔放的民族气质。这种共同的或相近的内在民族气质为我们摸索契丹族音乐的风格提供了必要的依据。

所以笔者认为，创作辽代风格音乐应首先靠近北方少数民族音乐风格，靠近北方少数民族音乐风格应首先靠近蒙古族音乐风格，靠近蒙古族音乐风格应首先靠近昭乌达蒙古族音乐风格。以昭乌达蒙古族民间音乐为基调，就找到了辽代风格音乐创作的立脚点，并为创作提供了一个可以驰骋的广阔空间。

二、适度借鉴一些唐代音乐素材以及汉族传统调式体系

契丹族自公元 344 年从鲜卑宇文部分离出来至其消亡，其间经历了中原大地东晋、南北朝、隋、唐、宋等许多朝代。公元 648 年，唐朝在契丹驻牧地区设置松漠都督府，契丹正式归属于中原王朝管辖。

这一历史的状况以及无数历史事实充分说明：契丹民族的发展过程，就是不断与汉族及其它民族同化融合的过程。这种民族大融合的结果，必然使中原地区的汉族文化渗透到契丹文化中来，从而形成具有独特风韵的辽代风格音乐。据《辽史・乐志》记载：辽代的音乐分国乐、雅乐、大乐和散乐，除国乐是契丹族的传统音乐外，其它皆是承袭中原的音乐。雅乐无论是演奏曲目，还是乐队的编制甚至于乐工部“大抵因唐之旧”。这一点从哲盟库伦旗六号辽墓出土的辽壁画中可见一斑。壁画中除左一人不清外，另有一人舞、三人奏乐，从舞者的姿容看与晚唐敦煌莫高窟 156 窟南壁之舞者形态酷似。奏乐之三人宽衣博袖，演奏的也是隋唐宫廷乐队的乐器：横笛、筚篥、琵琶。此足可见隋唐汉族音乐对辽代音乐之影响。辽是自远古以来第一个把民间音乐搬入朝纲的大雅之堂的。而且，可以想见，在当时的历史条件下，所谓宫廷与

民间的距离不可能太远。在数百年的文化交融中，唐代的音乐风格必然会对契丹民间音乐产生潜移默化的影响。在没有任何曲谱资料可资研究的今天，我们想创作出带有一定依据的辽代风格音乐，适度地借鉴一些隋唐的音乐素材，并将其有机地揉入到我们所确立的基调中去，应该说是可行的。

三、旋律在风格上要有些达斡尔族民歌的影子

随着辽王朝和西辽的覆灭，契丹族也遭到了灭顶之灾。从金元到明初，契丹族逐渐与蒙古族、汉族、达斡尔族同化融合了。陈述先生在《试论达斡尔族的族源问题》一文中，阐述论证了达斡尔是契丹浑列尔部落和留哥部落的遗裔，得出了达斡尔源出契丹的结论。这为我们研究创作辽代风格音乐又提供了一个新的天地。现在搜集、整理的达斡尔民歌还是十分丰富的，其中也不乏古老的民歌，这些古老的达斡尔民歌想必有契丹民间音乐的痕迹。这样，以内蒙东部地区昭乌达草原蒙古族民间音乐为基调，适度地借鉴隋唐的音乐素材以及汉族的传统调式体系，在旋律风格上再出现一些达斡尔民歌的影子，我们所追求探索的辽代风格音乐即会呼之欲来。
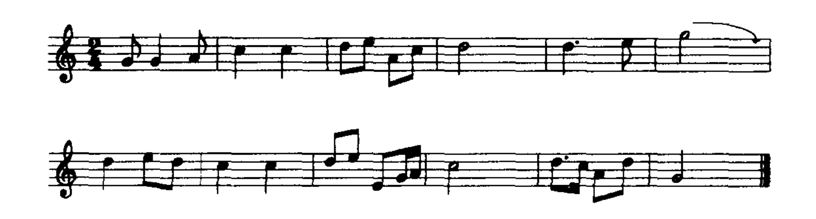
我们的宗旨是通过充分的、历史的、理论上的依据，摸索出一条创作契丹民族风格音乐的路子。无需赘言，其中音乐风格的“个性”是我们自始至终都要强调的（即使人一听，它不同于任何民族的音乐风格，不象蒙古族，也不象汉族，也不象达斡尔族，更不是鄂温克族的风格，那就是我们所追求的契丹民族的音乐风格）。我们还须加上一条原则：“只求神似、不论形随”。即在我们应用上述三个观点的时候，要充分认识到创造个性的要求，在三个方面音乐素材的处理上，胆子要大些，思路要开些。比如“基调”要建立在昭乌达蒙古族音乐风格的基础之上。出于对“个

性”的要求，就不能原封不动地用民歌，而只能以民歌为素材，通过夸张的艺术加工和处理，形成一种独特的风格。即对原始素材的处理上要“只求神似、不论形随”。

下面结合我们创作的舞蹈音乐《塞柳依依》，谈谈我们是如何处理上述三个观点和一条原则的。
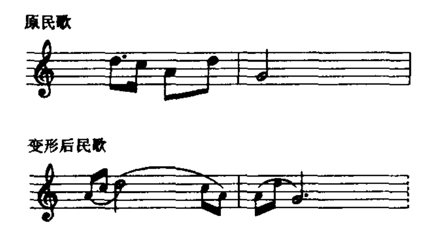
首先，我们选用了昭乌达民歌《阿尔斯楞山》为基调，原民歌是这样的：

〔例 1〕



我们牢牢抓住原民歌中有代表性的最后两小节的特点，在节奏上加以变形处理，特别注重了装饰音的运用。

〔例 2〕
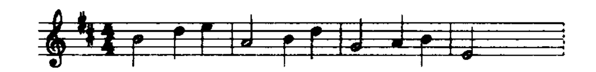


经过变形后的曲调具有一种古朴的美，同时又不失北方游牧民族的风格，而紧凑的装饰音使这段舒缓的旋律静中有动，动中

有静，具有一种内在的韧性，这也是作者表现的契丹民族的精神气质之一。
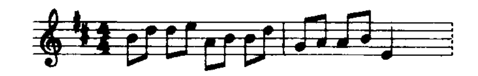
隋唐以来保留下来的曲谱一部分为古琴谱，如《高山流水》、《广陵散》等等。由于古琴定弦法的约束（古琴定弦为C、D、F、G、A、C、d七音，构成了以C徵为主音的五声徵调式音阶，相邻两弦是级进的音程关系），其曲调多以级进为主，而辅以五度、六度、八度的跳进，形成古朴典雅的音乐风格。本着"只求神似、不论形随"的原则，我们采用了五声音阶级进的"三音组"为种子，递次大二度向下移位：

〔例3〕



形成了具有古琴音乐风格的中原汉族曲调。考虑到音乐在风格上的统一，在节奏上又采用了蒙古族民歌中常见的由弱到强的同音进行：
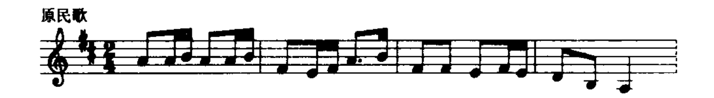
〔例4〕
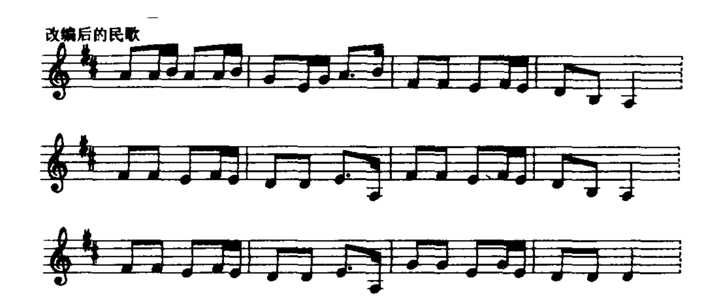


这是中原汉族曲调与蒙古族曲调的有机结合。

在这个作品中，还用了达斡尔民歌《忠实的心哪想念你》在经过了交替调式的"改造"后，听起来增添了一份古朴的活力。

〔例5〕





值得特别指出的是“交替调式”的运用，是构成这个作品个性的极重要因素之一。大家知道，一部音乐作品风格的形式，除了旋法、节奏之外，最重要的要看调式的特点。我们根据隋唐以来的“犯调”调理论，采用了汉族曲调的“变凡”手法，形成了“交替调式”。通过调式的频繁交替产生的矛盾，推动音乐的发展，从而形成鲜明的个性。

“变凡”手法的运用使得这段音乐色彩斑斓，忽明忽暗，赋予音乐丰富的表情，且又隐约可见隋唐汉族音乐的某些影响。

应着重指出的是，在某些作品中，“工变凡”的交替调式起了统一全曲的作用。在它的卵翼下，蒙古族、汉族、达斡尔族风格的音乐互相融汇贯通浑然一体，形成一首具有中国北方契丹民族所特有的风格的完整音乐作品。

以上是我们近年来研究、探索、创作辽代风格的音乐作品的点滴收获。因为契丹民族音乐失传已久，有关史料贫乏，加上我们水平有限，文中错误与疏漏在所难免。倘有不当之处，请专家读者斧正。

（本文作者张守忱系内蒙古赤峰市民族歌舞团二级作曲）

李恩春

花儿旋律的形态规律探析

旋律是音乐的灵魂。旋律更是民间歌曲的灵魂，各民族各地区的民歌都以旋律的优美打动听众，同时又以旋律的不同各显风采。流行于甘、青、宁及新疆部分地区的民歌花儿，就是以旋律的独特令众多歌唱家、作曲家倾倒。那么，花儿旋律的形态特点及运行规律是什么？对此进行探讨，不仅有利于花儿音乐的发展，而且对我国民族音乐创作及其它音乐创作都颇有裨益。

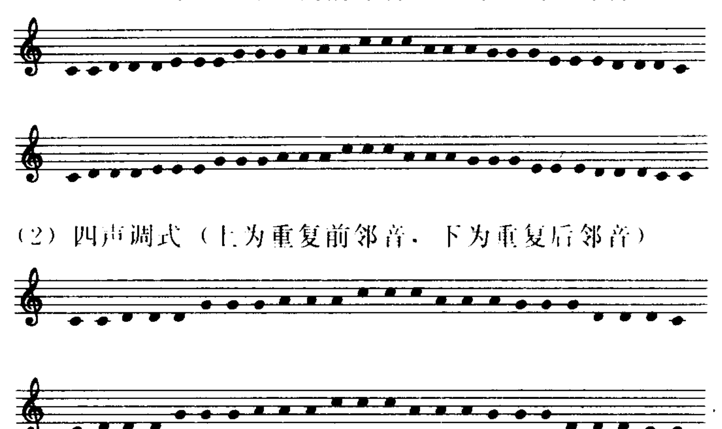
纵观宇宙，重复和变化是天体运行的基本现象，也是人类生活的基本现象。作为来自人的灵感的旋律，自然也显现着这种现象。重复和变化是相对的，不是绝对的。正如哲学家所说：人不能两次看到同样的水滴！任何事物的重复都不可避免地包含着变化，因为时间是流动的；任何事物的变化都或多或少地存在着重复，否则就不是本事物的变化，而是另一个事物了。花儿旋律的形态特点就是音和音调富有个性的重复。它的运行规律是重复中变化，变化中重复。重复手法在花儿旋律中用得很多，很妙，很奇，这是它有别于其它民歌旋律的最显著的特征。

一、邻音重复

音是旋律组成的最小单位，最基本的单位。若干个有机联系（有组织）的音的有规律的运行就是旋律。这里所说的“有机联系”指的就是调式结构。花儿旋律的调式是以我国民族的五声调式为基础的，当然还有常见的缺角音的四声调式，有加清角音或加变宫音（后者少见）的六声调式。花儿旋律中最富个性的重复是邻音重复，即调式音阶里两个或两个以上的邻音中有一个或几个邻音重复。邻音重复与音的级进、跳进交替运行，构成了花儿旋律的特殊形态。
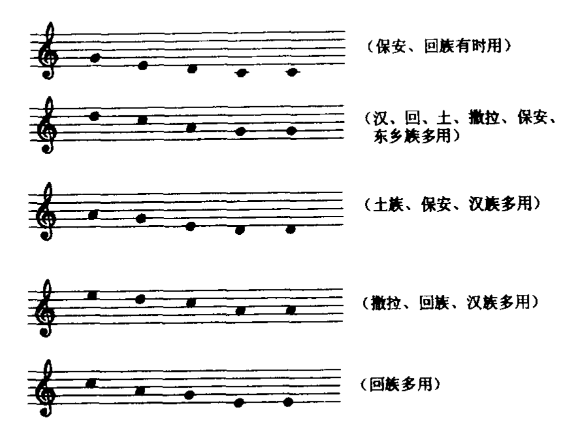
1. 两个相邻音的邻音重复

（1）五声调式（上为重复前邻音，下为重复后邻音）



（2）四声调式（上为重复前邻音，下为重复后邻音）

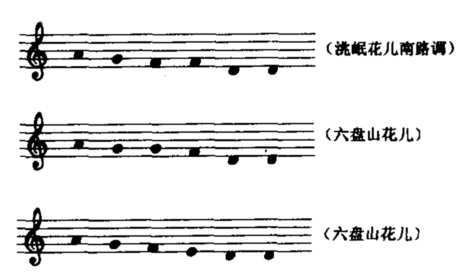
在实际运用中，不论五声调式还是四声调式，后邻音重复用得更多。特别是由主音做后邻音、从主音上方第四个音（偏音除外）下行级进到后邻音重复的主音的运行方式，几乎造就了花儿旋律结束的基本形式，同时也是花儿旋律类型和民族属性特色的一个体现：



洮岷花儿北路调莲花令（多为缺角音的四声商调式）常以主音的前邻音重复的形式做旋律的结束：



偏音和偏音的邻音一般不重复，不过在洮岷花儿南路调《啊欧令》和六盘山花儿中随时可碰到这样的进行：

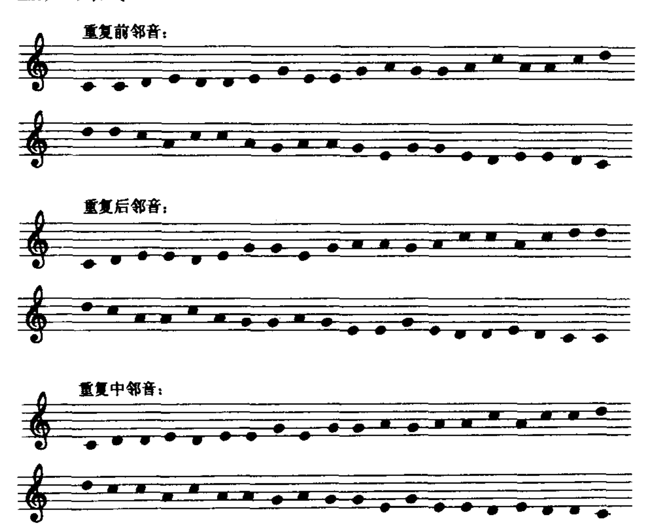


2. 三音列的邻音重复

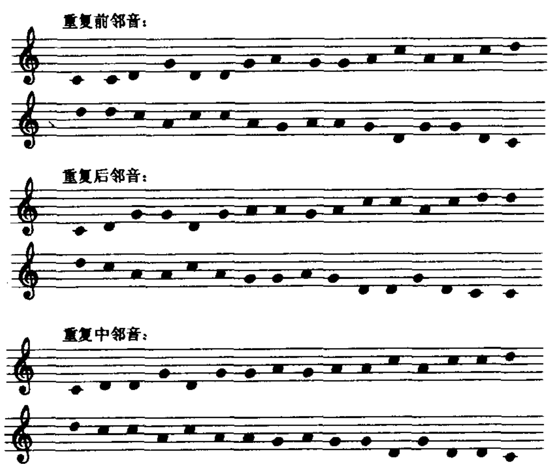
级进的两个音(四声调式里的商徵或徵商进行应视作级进)再加上一个邻音就是三音列。三音列是旋律的“词汇”。三音列与邻

音重复的结合，具有旋律乐思的萌芽状态，是旋律风格的雏形。

（1）五声调式



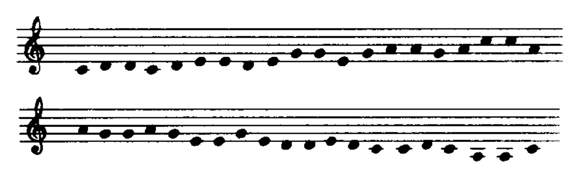
（2）四声调式



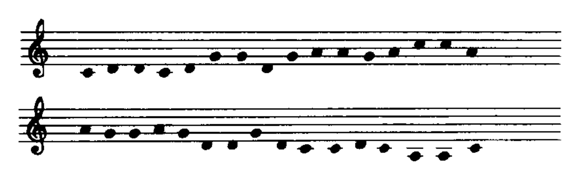
3. 旋转式的邻音重复

如果说旋律是乐音有规律的旋转运动，那么花儿旋律最好地体现了这种旋转的圆形动态形象。辅助音式（实则并非辅助音）的旋律音型，再重复了中间的一个音，就是旋转式的邻音重复。旋转式的邻音重复分为上旋（凸旋）、下旋（凹旋）两种。

（1）五声调式



（2）四声调式



二、同音重复

一个音在旋律运行时连续多次反复出现，这个看起来既原始又简单的旋律发展手法，在花儿中非但没有平淡呆板之感，而却成为花儿歌手尽性地挥洒心中情怀、淋漓地表现潇洒气质的得意之举。

三、音型重复

调式中的几个音按照一定的规律、特性组织起来，就是音型。音型是旋律的浪花，是音乐主题的代表。出现在旋律开始的主导音型，常称做动机。花儿旋律中重复主导音型的现象是很普遍的。

1. 严格重复。音型中音的高低和长短几乎不变，原样重复。

2. 模仿重复。音型中音的高低关系和长短关系基本不变，只

是在不同高度上重现。

3. 变化重复。保留原音型的特性大体不变，部分改变其结构和运行方式。

四、乐句重复

乐句是旋律中有一定独立表情和内涵的单位，是旋律的“句子”。花儿旋律的乐句，除一般有上句、下句之分外，往往还有开腔、转折句、衬词句、结束句。

1. 句头重复。旋律发展中，几个乐句的开头相同或相似。

2. 句尾重复。旋律发展中，几个乐句的结尾相同或相似。

3. 同一乐句的头尾重复。乐句从某个音或音型开始，经过波浪式的运行又回到某个音或音型。由这种重复形式发展成的花儿曲令，有时整个曲令的头尾也是相同的（谱例略）。

4. 顶真式的句尾句头重复。即下一乐句的开头重复上一乐句的结尾。重复部分可以是一个音，也可以是一个音型、一段旋律。这种重复，有时是联珠式地滚动运行。

5. 旋转式的乐句重复（也可称反向重复）。这种形式的全乐句重复比较少见，常用的是半乐句重复。即乐句从某音开始，向上或向下运转后又回到某音。

6. 全乐句重复。有不少花儿曲令只有两个乐名（如土族花儿），每当第二乐句基本重复第一乐句的旋律，有的甚至到第二乐句只改变一个音。洮岷花儿北路调莲花令演唱时，常常几位歌手先轮流各唱一腔，每腔的旋律也基本相同，最后再一起唱结尾。花儿曲令的旋律除了常用这种连续式全乐句重复外，还有间隔式或回旋式全乐句重复。撒拉族花儿三起三落令的曲式结构是ABCB-DB，B乐句完全相同（见《西北花儿精选》第411页）。

五、令调重复

花儿的曲令乍看起来名目繁多，且不易辨别。但是，仔细一分析，就会发现有一些曲令大同小异，其实是由一个曲令演变来的（见笔者《论花儿流行中的曲调演变及意义》一文，这里不再赘述）。花儿曲令可以分为若干个系列，每个系列的曲令都有一定的模式或相同的骨架。同一系列的曲令，常称做姊妹令。姊妹令之间的旋律重复，有的是显而易见的，有的经过一番探析，才会发现它的真正面目。

1. 同一调式的令调（旋律）重复。曲令名称不同，调式相同，旋律运行的线条起伏和句逗大致相同（例如河州二令和尕姑舅令都是徵调式，旋律线也基本相同，只是后者加进了清角音，就变成另一曲令）。

2. 不同调式的令调（旋律）重复。曲令名称不同，调式不同，旋律运行的线条起伏和句逗大致相同。例如平凉花儿《黄河没干海旱了》与流行在宁夏西吉的河州三令《天上有颗北斗星》调式不同，旋律线却大体相同。特别是平凉花儿的衬词句旋律完全是严格模仿，只是唱第二段词时开始的旋律有所变化。

（本文作者系甘肃省人民广播电台文艺部高级编辑）

王 俊

苗族飞歌和侗族大歌旋律形态的比较研究论要

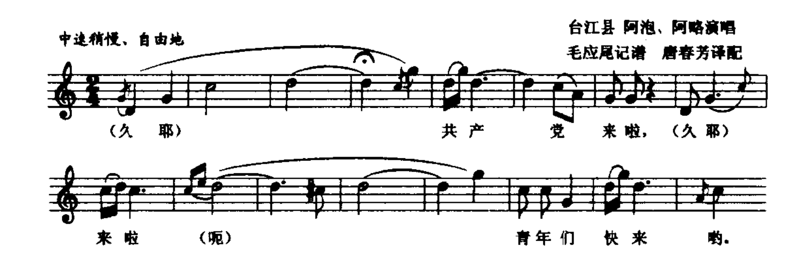
旋律是音乐的基本要素。旋律除了它最特殊的因素——音的高低线条外，还包括调式、调性、节拍、节奏以及结构上的动机、乐汇、乐句、乐段等。可以说，音乐的内容、风格、体裁、民族特征等等无不首先从旋律中表现出来。笔者曾在黔东南苗族侗族自治州歌舞团任歌唱演员十余年，唱过不少苗歌侗歌，深深感觉到这两种民歌在情感的表达方式上各具特色，对比鲜明。下面对其旋律形态和文化内涵作一比较研究。

一、苗族飞歌的旋律形态

苗族飞歌是苗族民歌中的重要歌种。苗族飞歌的曲调很多，而广为流传最具典型意义的是流行于黔东南台江、雷山等地的飞歌。

这些飞歌的旋律很有特点。常为一支音列为“5、6、1、3”四声徵调式歌曲，其中“6”音很少出现，只起过渡的装饰作用，实际上整个旋律只用了一个大三和弦的和弦音“1、3、5”。这三个音在“5—3”十三度宽阔的音域里分解进行。在旋律进行中常在

"1"音上停留，性格明朗，有浓郁的大调色彩。在旋法上，连续使用跳进，给人以棱角分明之感。除了主音"5"和属音"1"运用得体之外，"3"音的运用也很巧妙。它是一个不稳定音级，以较长的时值，缓慢地向上向下滑进，以求得解决；它起到中心枢纽作用，使整个旋律集中紧凑；它向下滑进时往往降低半音，这个特性音程给旋律增添了新鲜别致的因素。节奏上延长的拖腔使抒咏效果强烈，紧缩的节奏又富有叙述性，两者形成疏与密的鲜明对比，使整个乐曲错落有致，充满活力。这只歌的旋律，其调式色彩、旋法特点，以及在性格上的刚劲、豪迈、质朴、健美，是苗族同胞性格特征的体现和审美情趣的反映。由于上述旋律方面的特点，苗族飞歌深受广大音乐工作者的青睐。不少作曲家曾用它作为素材谱写一曲曲激动人心的乐章，如小提琴独奏曲《苗岭的早晨》、口笛独奏曲《可爱的苗岭》、声乐曲《你见过雷公山的山顶吗？》……致使飞歌的旋律家喻户晓，成为苗族音乐的代表。



苗族飞歌的调式色彩比较明亮，徵调式用得最多，其它调式很少。更有趣的是，在一些有多种调式交替的苗族民歌中，其它调式的出现不很稳定，最后要交替到徵调式才能圆满结束。这一特征在一定程度上体现了苗族同胞乐观向上的审美情趣。

苗族飞歌在旋法上有两个主要的特点：一是旋律的上扬及自

由延长，这是飞歌抒表情怀的主要表现手法。上扬的方法多属跳进。或是一个大三和弦音（1、3、5）的分解上扬，上例是连续四度跳进，一层层扬上去，造成旋律的层次对比；二是起得高亢落得深沉。在飞歌中，不论起音多低，都要很快地扬至高音区，经过迂回，下落至低音收束。这种旋法上的“高起低落”，与苗族同胞生活在山区有密切关系。他们在高山上相互呼应、对话、传情，不先高声呼唤，就不易与对方取得联系。所谓“飞歌”就是这山唱歌可以飞到那山坡。高声呼唤之后，再娓娓细述，最后相互肯定，落入低音，显得深沉、稳定。或者是为了提神解闷，他们在高山上、田野里干活累了、寂寞了，用歌声来调节一下，抒发内心的苦衷或劳动后的欢乐，往往一开始就需要在高音区上行腔，方能酣畅淋漓。然后高回低转，得到精神上的慰藉和美的享受，所以落得深沉和稳定。

二、侗族大歌的旋律形态

侗族民歌以侗族大歌为最典型。侗族大歌是民间的复调音乐，1986 年黔东南苗族侗族自治州歌舞团的九位侗族姑娘应邀参加巴黎金秋艺术节，首场演出后，获得了高度赞赏，使巴黎观众大为赞叹。《世界报》发表了以“动人的侗族复调音乐”为题的评论文章，称赞“九个侗族姑娘的合唱，精炼幽雅的音乐，可以和意大利歌剧媲美”。艺术节主席米歇尔说，侗歌是“清泉闪光的音乐，在世界上也是罕见的”。“侗歌合唱艺术，不仅受到法国人的喜爱，全世界人民也都会喜爱她”。侗族大歌，侗语称“嘎老”，或称“嘎玛”。“嘎”即歌，“老”含有大、长和古老之意。侗族大歌为结构庞大的侗族民间合唱歌曲。

侗族大歌具有演唱的“群体性”和“室内性”：坐着手搭邻座的肩，摇头微闭目，轻轻唱，慢慢和，速度徐缓，格调平和，温

文尔雅，深情缠绵，内在含蓄。这种格调正是侗族同胞性格上的善良温厚、殷情好客、彬彬有礼、讲究友爱等心理素质的生动写照。在侗寨里很难看到争吵闹架、相互格斗的现象，这与平和的音乐旋律的陶冶是分不开的。

演唱大歌的侗族村寨大多依山傍水，风景秀丽。寨前碧水长流，河边榕树挺立，寨后排排芭蕉，山上绿树成荫，处处鸟语花香。侗族同胞就在这种优美清新自然环境里繁衍生息，过着男耕女织，单纯平静的生活。他们的歌就象他们生存的环境那样，平和宁静，温文尔雅。由于交通不便，与其它民族交往不多，所以还保留着浓厚的古貌遗风。这种古朴而优美的大歌，体现了侗族民歌的传统文化特征

三、比较研究后的几点心得

1. “飞歌”是苗族民歌的典型，“大歌”是侗族民歌的代表，均具有特殊的艺术价值。两者在旋律风格上的巨大反差，从下表可见一斑。

歌种	腔幅	旋法	节奏	调式	色彩	性情
苗族飞歌	宽（十三度）	跳进居多	较自由	徵调式	较明亮	善抒咏
侗族大歌	窄（八度）	级进居多	较规整	羽调式	较暗淡	善叙述

这两个歌种是世代繁衍杂居在黔东南这同一块土地上的两个不同民族的民歌，它们是同一地域的音乐文化现象，差别这样大，充分体现了各自的民族特性。顺便指出，同一民族的民歌，由于地域不同、方言土语不同，其差异也很大。例如，侗族大歌产生并保留在南部侗族方言区，而北部侗族方言区的民歌旋律则与之大相径庭。北侗民歌的旋律起伏迭宕，高亢抒情，波音特殊，调式多样，善于抒咏。其与南侗大歌的巨大差异，则充分体现了地域性的特点。鉴于本文主题，这里不再赘述。

2. 旋律的真正源头是民间音乐，而民歌则是旋律的鼻祖。民歌旋律是民间集体意识的深刻表现，它是自然文化的自然产物。不同的民族有不同的自然环境，不同的文化习俗，不同的心理特征，不同的语言和音调，不同的审美情趣，由此演绎出台各种各样不同的民歌旋律。我国幅员广大，民族众多，民歌旋律极为丰富，可以号称“旋律大国”。丰富的民歌旋律是作曲家取之不尽用之不竭的宝藏。

3. 旋律作为最初的音乐形式产生以后，还保留着它和本民族或本地区的语言、诗歌、形体动作密切联系的痕迹。苗族飞歌、侗族大歌的旋律都与本民族语言和语言的声调、情调保持着密切的关系；与他们的诗歌韵律有着内在的联系；在时间上的节拍节奏，及其运动秩序和运动缓急，均与他们的形体运动保留着内在的关系。所以，不同的民族才会有不同的旋律形态，不同的旋律形态才具有不同的民族色彩，音乐世界才那么千姿百态。

4. 旋律的确是音乐的灵魂。在单声部音乐中，旋律包罗了音乐的全部。所以就单声部音乐而言，对旋律学说的全面论述就是对全部乐理的讲解。在多声部音乐中，旋律仍然占主导地位。在复调音乐中，上下声部也都是顺畅的横向进行，是旋律的复合现象。侗族大歌就属于支声复调形式，所以用旋律学说仍然可以铨释。在主调音乐中，旋律的功能通常作为上声部起主导作用，而作为和声填充的次要的中间声部，以及作为和声支点的低声部，就不具备旋律的本质。它们和音乐的其它成份，诸如对位、配器、和声等一样，其任务是补充、宣染、衬托主旋律所确立的乐思。可见旋律起的是主导作用。

5. 作为“旋律大国”，我们应引以自豪，理应在旋律研究中作出更大贡献。目前，在我们的音乐研究、创作、教学中对旋律的研究和探讨尚不够充分、不够深入。因为旋律的研究与教学确

实很难。旋律似行云流水，很难捕捉其奥妙。旋律的产生与人类的历史、民族的发展，以及与其语言、文化背景都有密切联系，仅在音乐形态上做文章，是很难讲清其科学内涵与写作方法的，也难以用什么标准、什么法则来检验旋律的优劣。旋律学包含的内容非常丰富，研究的问题非常广泛，各地区、各个领域的音乐家只要对旋律范畴的某一方面进行具体而认真的研究，就可以对旋律学总体研究做出贡献。

6. 民歌是旋律的源头，但随着时代的发展社会的进步、现代化的冲击，传统民歌有的将走向消亡，这是历史的必然。所以积极收集、整理和保存现有民歌是很重要的。《中国民歌集成》、《中国民间器乐集成》的陆续出版是保存的最好方式。如果再建立起民间音乐的音响资料与文字资料的收藏馆，则将更利于后人的学习与研究。但，保存的目的在于用。在吸收民间音乐养料的基础上进行创作，才能使民歌旋律飞起来。譬如声乐曲《你见过雷公山的山顶吗?》、器乐曲《可爱的苗岭》、《苗岭的早晨》等就是让苗族飞歌飞得更高、更远的佳作。这也是保存民歌的重要途径。吸收民歌旋律进行创作，其天地无限广阔，旋律学的发展将对创作产生深远的影响。

（本文作者系湖南岳阳大学社科文体部讲师）

李敬民

豫南民歌旋法特征研究

豫南民歌有着悠久的历史和文化渊源。据考证，《诗经》中《召南》卷和《陈风》中记录着有在豫南流传的民歌。春秋战国时期发达的宫廷音乐对豫南民间音乐的发展也有着重大的影响。千百年来，豫南民歌在不断地锤炼，不断，发展的过程中，融南方音乐风格与北方音乐风格于一身，形成了自己独特的音乐风格。

豫南民歌主要分布在大别山区、桐柏山区、淮河流域和史河两岸。从风格上看，大别山区与桐柏山区的民歌受到南方文化影响，表现出细腻婉转流畅抒情的特点。淮河流域与史河两岸民歌粗犷，豪放受北方文化影响较深。从种类看，豫南流传着山歌、小调、号子、田歌等十多种千余首反映不同时期、不同内容的民歌。从调式上看，多是五声性的徵调式，其次是羽调式，商调式、宫调式、角调式极少见到。从句式结构看，不同种类的民歌有着不同的结构类型。豫南地区的山歌音调以五句体最具典型性和代表性，字句为七字句或十字句式最普遍。也有一些长短句结构的山歌，号子与小调等多是二、四、六、八的偶数乐句结构，也有一

些受山歌影响产生的五句体。

由于豫南民歌源远流长，所以其发展较为成熟。多数民歌是建立在五声和六声音阶的基础上。也有由四声构成的旋律，但其调式意义十分明确。还有少量的儿歌，叫卖调建立在三音列基础上。这为我们寻找豫南民歌调式的形成，把握其发展脉络提供了方便，为我们确认其旋法特征非常有益。

1. **由三音列构成的旋律一般有下列三种类型**：

①建立在 do、re、sol 上的宫调式旋律类型。

这类民歌的旋律有三个特点：一是以二度关系 do 和 re、四度关系 re 与 sol、sol 与高音 do 的进行为主。二是音域较宽。三是虽然调式的骨干音与功能音不完全，但 re 作为代付支柱音与支柱音（属音）共同对主音给予强有力的支持。其调式十分明确，属三音列宫调式。旋律中偶有“la”或“mi”是由于语言因素而产生的，不具有独立的旋律意义。

②建立在 sol、la、re 上的徵调式旋律类型。

这类民歌在旋律音程的进行上兼顾了二、四、五度 sol 与 la、la 与 re、sol 与 re 的运用，具有十分明显的口语特点。音域较窄，往往构成上波型的旋律线条。调式具有游移特征（即在宫调式与徵调式之间游移）。

③建立在 la、do、re 上的商调式旋律类型。

这类民歌多是念出来的音调，音高与语言的非常密切，re 与 la 是豫南方言的主要语调高度，do 的出现与豫南方言也有关。由于没有属音对主音的支持，其商调式特征非常模糊，主音 re 也不稳定。从谱面上看，其旋法以下波型为主，但连续的“re”与“la”进行又给人一种平直的旋律形态感。

以上三例虽表现出豫南民歌最简单、最原始的旋律形态，但对豫南民歌的形成与发展有着重要的意义。是豫南方言语调音高

固定化的产物。

2. **四音列构成的旋律是在三音列基础上的进一步发展，它具有从生活化迈向艺术化、向审美层深入的重大进步。**

①建立在 la、do、re、mi 结构上的宫调式旋律类型。

这类民歌虽然没有属音与下属音对主音 do 的支持，但它有两个导音（羽、商）围绕着主音，倾向于主音。另外，在这个四音列中包括了宫和角音，所以其调性十分明确。旋律的音域仅在五度内构成了以二、三、四度音程为中心的波浪型进行。与三音列音调相比多一些旋律性。

②建立在 re、sol、la、do 结构上的徵调式旋律类型。

这类民歌原是以二、三、四度音程为中心的三音列构成的旋律。由于内容的需要，为了明确调式丰富和提高音乐的表现力，在以四度为支架的基础上向下作四度跳进，构成了四声音列，因而产生了调式的支柱音（属音）。这个支柱音与付支柱音（下属音）以及导音（羽）共同形成了对主音（徵）强有力的支持，形成了以商、徵、宫、羽为骨干的四音列，并在七度以内围绕主音（徵），构成波浪式的旋法。不仅加强了方言的可唱性，而且又使其更具旋律性。

③建立在 mi、sol、la、do 结构上的徵调式旋律类型。

这类民歌原是以 sol、la、do 为基础加 mi 构成的四音列。mi 的产生是旋律音型的进一步扩充。它以小三度进行为主，其中二度、四度的运用，使旋律有了较强的口语特征，基本上是语言音调的扩大与夸张。产生出的民歌曲调，由于缺少支柱音（属音）对主音（徵）的支持，所以又很难明确调式。但是，它是产生五声音阶的基础。

④建立在 sol、do、re、mi 结构上的徵调式旋律类型。

这类民歌的旋律优美、流畅，强调了属音（商）和下属音

（宫）对主音（徵）的支持，而且下导音（角）直接倾向于主音，因而调式形态非常清晰。旋律线条总体是由高向低进行，而结构内部则由波浪型与围绕型的进行为主体框架，下行的小三度与纯四度和上行的大二度与小三度形成了大别山区民歌特有的旋法。

以上四首具有代表性的四声音列的民歌均是以三音列作基础发展起来的。其中四声音列的第②种类型是三音列①和②的转位形式及其扩展而形成的，四声音列的第①、③、④三种类型是三声音列③的原位或转位形式的扩展。从调式的表现功能特征看，他们又有所不同。四声音列的第①种类型然是宫调式，但其表现上却具有羽类色彩特征；四声音列的第②、③、④三种类型所表现出的徵类色彩也有所不同，其中第②、③类型的徵类色彩较弱，而第④类则有明显的徵类色彩特性。但须说明的是，调式、调性转换是豫南民歌常用的手法。所以，其调式色彩类型也往往随着歌的发展而转化。

3. 五声性结构类型的豫南民歌旋法特征。
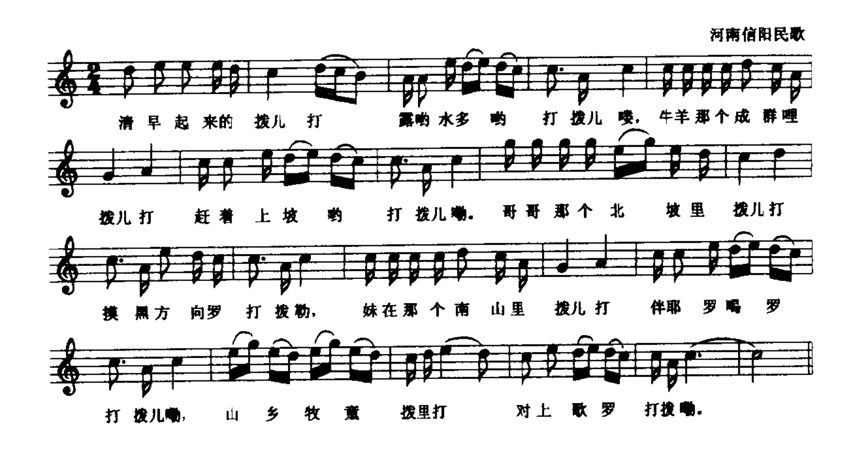
豫南民歌的主体是五声性结构的。主要有二种类型：一是不同调式色彩类型的四音列结合形成的旋律；一是同调式色彩类型的四音列结合形成的旋律。从豫南民歌的旋律特点来看，同调式色彩类型的四音列的结合，表现出调式形态的稳定性，调式色彩较为明确。不同调式色彩类型的四音列的结合，则表现出调式形态的游移性，调式色彩变化较大，对比较强。

①不同调式色彩类型的四音列结合而构成的五声性旋律形态是由羽类色彩与徵类色彩或是徵类色彩与羽类色彩结合而构成的旋律。其曲调丰富、旋律细腻。这种类型的旋法在表现上分为：交替形式和转换形式两种。

a. 交替形式：是徵类色彩与羽类色彩或羽类色彩与徵类色彩按小节、乐节、乐句或它们的综合形式出现：如《拨儿打调》（信

阳民歌)：

〔例 1〕
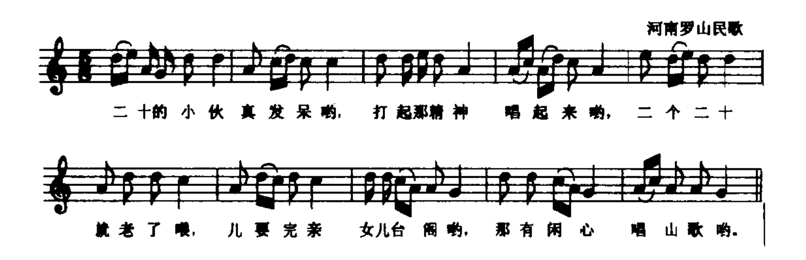


上例是由三个不同调式色彩类型的四音列结合构成的旋律，其中一个羽类色彩 la、do、re、mi，两个徵类色彩 sol、la、do、re 与 do、re、mi、sol。非常明确地表现出羽、徵两种色彩类型的交替。旋律以级进形成的围绕型、波浪型为主要形态，表现出欢快而明朗情绪，构成了 la、do、re、mi、sol 的五声性旋律。

b. 转换形式：这种形式是羽类色彩与徵类色彩或徵类色彩与羽类色彩先后出现，曲调对比较强。其中最后一种在豫南民歌较少。

先羽后徵形式的民歌往往是由羽类色彩向上或向下扩展或模进构成徵类色彩曲调。在豫南民歌中，羽类色彩的四音列主要有 la、do、re 或 re、mi、sol、la 两种形式。前一种有向上扩展也有向下扩展形成五声性的徵类色彩，后一种一般只向下扩展形成徵

类色彩。无论是向上扩展还是向下扩展，扩展的目的往往是为了强调徵音的作用，确立徵音的主音地位。如下例《五句联》(罗山民歌)：
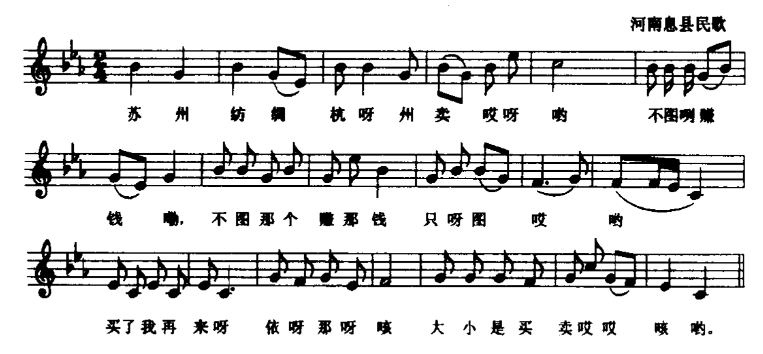
〔例 2〕



上例前六小节是由 la、do、re、mi 构成的羽类色彩的旋律，后四小节向下扩展构成了 sol、la、do、re 的徵类色彩，曲调由高向低情绪逐步下降。因此形成了五声性的徵调式曲调。

先徵后羽形式的民歌往往侧重于倾向徵类色彩，它主要是通过徵类色彩在乐曲中的“比重”来显现。这种民歌往往以向下扩展或模进而产生羽类色彩的四音列。如《大卖货》(息县民歌)：

〔例 3〕
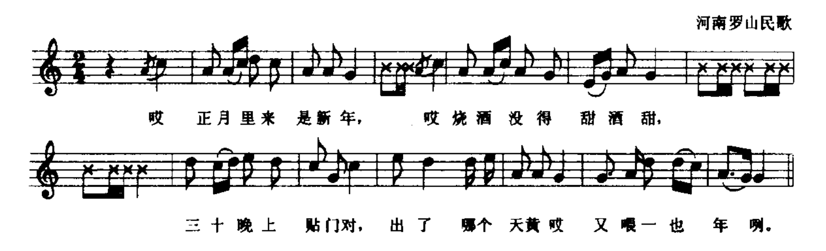


上例前十小节是由 do、mi、sol、la 构成了徵类色彩的旋律，并强调了 do、mi、sol 的进行；后九小节是 la、do、re、mi 的下行扩展构成的羽类色彩的四音列。旋律以级进构成的上弧型与波浪型为主体形态，其情绪畅展而平稳。

不同调式色彩类型的四音列结合构成的五声性旋律，是豫南民歌发展成熟的重要标准之一。它不仅丰富了音乐的情感表现，而且还促进了音乐旋法特征的形成。由于上述旋律形态在豫南民歌中的广泛应用，所以旋律中的调式转换或调性转换，就成了豫南民歌旋法的基本特征之一。如前所述都具有同宫系统的调式转换特征。在豫南民歌当中，还有诸多运用调性转换手法构成的旋律。

一般说它是由不同类型的四音列构成的二个乐句。如“第一乐句是 la、do、re、mi 和 sol、la、do、re 结合形成的五声性徵调式，第二乐句是由 la、si、re、mi 和 sol、la、si、re 结合产生的五声性 G 宫调式，从而构成了同主音的调性转变。

②同调式色彩类型的四音列结合形成的五声性旋律形态在豫南民歌中运用的也十分广泛。如《大实话》（罗山民歌）：

〔例 4〕



上例是由四个同色彩类型的四音列构成的旋律，即，第一乐句 sol、la、do、re；第二乐句 sol、la、do、mi；第三乐句 sol、do、re、mi；第四乐句 sol、la、re、mi；第五乐句是第一乐句的变化

重复。从四个四音列的排列关系看，都属于徵类色彩的旋律特性，曲调具有强调的口语特征，表现出热烈欢快的波浪型旋法形态。

在四音列基础上运用扩展、模进、移位、装饰等手法形成五声性的旋律，也是豫南民歌的主要形式。

从旋律产生发展来看，它是以 sol、la、do、re 四声音列为基本框架，mi 是通过经过、辅助等形式出现，有着典型的装饰性特征。

总之，四音列基础上的五声性旋律是豫南民歌的主体，它具有多种多样的发展手法，产生出多种多样的旋律形态，形成了豫南独特的民歌风格。

4. **豫南地区还有许多五声性加偏音的民歌，其中“偏音”形成是与方言语音音调有关。因各地方言的语音音调有所不同，因此，在偏音的运用上也有所差异。它最能表现出豫南地区不同区域的民歌风格。**

①大别山区与桐柏山区的六声音阶构成的民歌主要在清角与变徵的使用上，它的产生的基础是这一区域方言的语音音调。

由于大别山与桐柏山的方言音调存在着一些差别，所以，在清角与变徵的运用上还有所不同。

a. 大别山民歌一般只用加变徵的六声音阶，而很小用清角。其中，变徵往往作装饰性的用音，而不作为具有独立的典型意义的旋律音级。b. 而桐柏山民歌中的清角或变徵往往作为旋律重要的音出现在曲调当中。

清角作为旋律中十分重要的音而产生了非常鲜明的，具有独特地方风格的旋律音调。变徵是由字调而产生的。
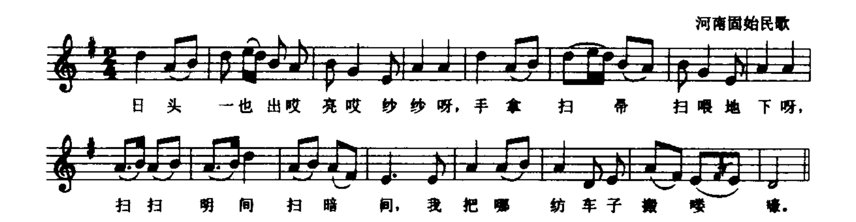
②淮河流域与史河两岸的民歌主要运用加变宫的六声音阶。

a. 淮河流域流传加变宫的六声调式民歌，是受河南地方戏曲音乐和当地方言的影响所形成的独特民歌风格。

这类民歌变宫的运用使旋律平滑流畅地进入主音。淮河流域民歌中的变宫一般只在最后一个乐句或在乐曲结束时出现。所以，临近结束时，又产生出新的乐曲音调，给人以余韵未尽的之感，有着浓厚的戏曲音调和地方特色。

b. 史河流域流传的六声调式的民歌在变宫的使用中具有移调特点。如《纺棉线》（固始民歌）：

〔例 5〕



上例是由 sol、la、si、do、re、mi 构成的四个乐句。其中前二句是 re、mi、sol、la、do 的商调式，后二句是 sol、la、si、re、mi 的宫调式，形成前 A 商调式转向后 D 宫调。这种手法在史河流域民歌中经常见到，与淮河流域民歌在变宫的运用上情形完全不同。

豫南民歌除六声音阶中使用偏音有较大差别外，旋律线条的进行也存在很大差异。大别山民歌的音域一般都在八度内以级进构成的围绕、同音反复、音程逐步扩大形成的上弧型、“鱼咬尾”，建立在调式骨干音上四度以内的跳进，大量运用十六分音符的节奏型为主要形态。使旋律更多地接近南方民歌委婉、细腻、柔美、恬静的特征。桐柏山民歌一般音域较宽，由级进构成的波浪型进行为主，中间有少量的四、六度跳进，旋律则以细腻中蕴含着奔放、恬美中透着热情见长，节奏多以十六分符与八分音符交替出现为主，有南阳大调曲子的某些特点。淮河流域的民歌起伏较大，

跳进在旋律中广泛使用，节奏以四分音与八分音为主体，充分体现了受北方文化影响，具有粗犷、奔放、热情、高昂的情调。史河流域的民歌大量运用同音反复与六、七、八度跳进相结合，旋律平直，具有很强的吟诵性，切分与符点又使它具有较强的律动性，充分表现出民歌与民间歌舞紧密结合在一起。

虽然，豫南各个区域的民歌各具特色，但豫南人民毕竟在语言习俗、生活习惯、生活方式、文化背景等方面存在某些共同点，所以，民歌中所表现的音乐特征具有共性。①旋律多徵、羽、商调式；②旋律结束时往往下行到最低点；③五句体虽是这一地区山歌特有的句法，但大多数民歌是二句和四句体结构；④衬字、衬词、衬句的运用十分广泛而且接近；⑤偏音的运用多在曲调结束处，等等。这些共同点构建起豫南民间音乐的总体特征和风格。研究豫南民歌的旋法特征，是为了深入挖掘豫南民歌的精髓，将其运用于音乐创作当中，宏扬中华民族优秀的音乐文化，使其更加发扬光大。

（本文作者系河南信阳师范学院艺术系讲师）

曾海平

仫佬族民歌纵横向五度框架结构论

引言

为什么仫佬族民歌只有二声部而无单声部？为什么仫佬族民歌都是同声演唱而无混声？它的低音部为什么只有两个音？为什么这种形式、结构千百年来始终未变？为解开这个千古之谜，笔者查阅了有关资料并对大量的民歌进行了剖析研究，得到了初步的解答，由此提出了仫佬族民歌"纵横向五度框架结构"的理论，揭示其音乐规律、风格个性的形成，以及它潜在的社会价值和现实意义。

一、仫佬族民歌形成的人文背景

仫佬族现有人口 16 万多，有自己的语言，无文字，属汉藏语系壮侗语族侗水语支。仫佬族人自称"木冷"，壮族称之"布谨"，汉族称他们为"姆姥"。其习俗皆从母而不从父，有明显的母系氏族社会遗痕。仫佬族的祖先是五万年前的"柳江人"，广西柳江新

兴农场通天岩发现的“柳江人”具有南方蒙古人的特点。先秦时期，“柳江人”和稍后发现的“甑皮岩人”发展成百越族群中的“西甑人”，成为“骆越”中的一个分支。东汉、魏晋至唐宋时期，部分“骆越人”又发展为“僚”、“乌浒”。仫佬族先民隶属“僚”和“乌浒”中的一支。宋之后，部分“僚”人发展为“伶”，仫佬族先民亦在其中。再后，他们又从“伶”族群分离出来，形成现在的单一民族。

由于仫佬族长期与壮、汉、侗、水、布依、毛南等民族为邻，其音乐文化亦受相邻各民族的影响。如终止大二度到同度的进行，与壮、瑶、毛南等多声部民歌相似。但它又有自己的独特个性。最令人惊奇的是：仫佬族没有单声民歌，全是多声部。这种现象在全国各民族中是极其独特和罕见的。按照音乐的发展规律，一般是由简到繁由浅入深，先有单声部后有多声部。然现存的仫佬族民歌却无单声部，这与他们的先民在原始社会中群居、群作、群享、群葬不无关联。根据音乐起源于劳动的学说，人们在一起劳动时的互相协调而发出的“哼哈”声，就带有一定的节奏、音高意味。此原始状态的声音，音高不可能准确同一，有的粗壮浑厚，有的明亮高亢，加之嗓音本质决定的出音高低区别，造就了多声音乐产生的雏型。仫佬族人民敏锐的耳朵，天然的音乐禀赋和审美观，选择了这一能代表群体力量、智慧的多声音乐形式，并使之固定下来，世代沿习，传承至今，成为我国仅有的只有多声而无单声民歌的民族。

仫佬族人百分之九十居住在罗城县的东门、四把、黄金、龙岸、天河、小长安一带，有“仫佬族山乡”的俗称。“仫佬山乡”位于桂西北九万大山南麓。东北倚融水县，东南接柳城县，西南连宜州市，西北临环江毛南族自治县。地势西北高东南低，四周群峰围绕，宛如城垣。又因县城建于罗义村，罗城仫佬族自治县

因此而得名。自古以来，仫佬族人民在此生息繁衍，用自己的聪明才智创建家园，孕育了风格独具的仫佬族音乐文化。由于地处群山之中，交通阻隔不便，信息传播迟缓，作为多声部的民歌一旦形成，便被定格。其固定低音的、持续音性质的衬腔就再也没有更改，千百年来世代相传，而且成为了“纵生横、横倚纵”的音乐基础。低音声部的“sol、la”两音音调（音调唱名）定位，应来自远古时期仫佬人常用的感叹词“嘿角”。他们搬动沉重物件或祭祖拜神，就常念“嘿角”以解乏解煞。虽然它没有固定的音高音律，但两字语调近似于“sol la”两音音调，就这样约定俗成的程式化了。

仫佬族民歌的另一特色，是演唱形式全是同声二部。究其原因，可追溯到原始社会的群婚制和稍后的婚后“不落夫家”的母系氏族公社婚姻习俗。现今盛行的“走坡”活动，是男女青年自由社交、恋爱的一种社会习俗。每逢新春佳节、中秋或集市，男女相遇都可邀请对歌，寻友求偶。而由来已久的群体观和群婚制遗俗，导致了男女的演唱习惯，恋爱对歌也从不隐讳。同性青年，三三两两，有商有量，互相帮衬，公开以对。与汉族的恋爱私情截然不同。这或许是仫佬族民歌只有同声二部，没有混声二部的由来。

二、仫佬族民歌纵横向五度框架的构建

仫佬族民歌题材广泛，结构严谨，曲调优美，内容涉及政治、文化、生产、习俗等整个生活领域。它习惯按歌词的内容来划分，计有“古条”、“随口答”、“口风”三种。

“古条”。歌词固定，以歌唱历史民间的故事、传说为内容。一般在婚宴、生日、乔迁等喜庆之日和亲友聚会时唱。如《梁山伯与祝英台》、《八寨金龙》等。

"随口答"。无固定歌词，歌手可根据当时的情景需要即兴编词。因而内容极其广泛，无所不包。

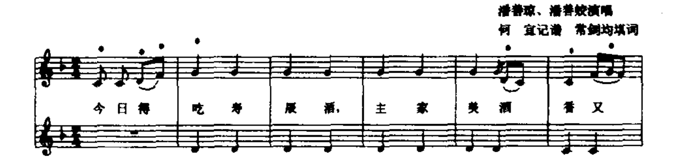
"口风"。是驳口劲的歌，无固定歌词。歌手对唱时，或互相称赞，或互相讽刺，或互相逗趣。讽刺贬低对方的歌称为"烂口风"。
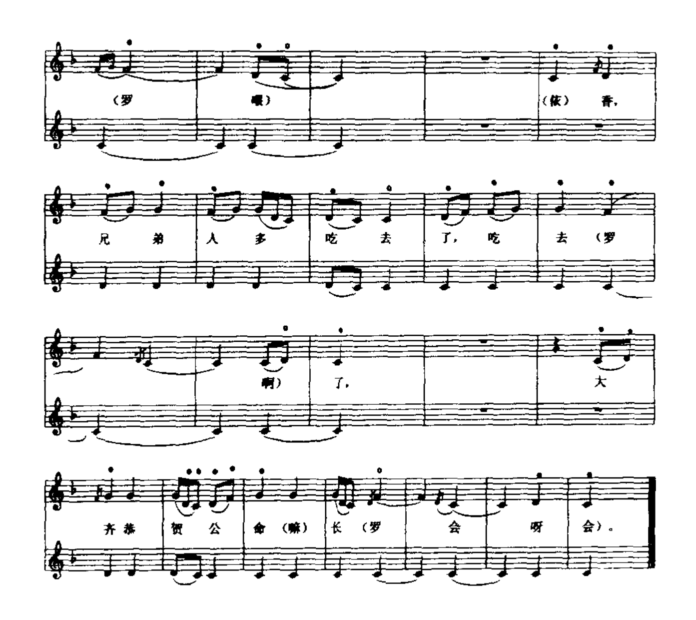
仫佬族民歌的称谓和结构是以歌词的字数、句式来区分的。按字数来命名的有"24"、"28"、"30"、"31"、"34"、"40"、"42"、"46"、"50"……"360"等26种歌。这类歌一般是长短句结合，节律较自由，常呈非规整性。

按句式来命名的歌有："七言"、"十一言"、"长短句"三种。"七言"歌每句七字，四句为一首，押脚韵，俗称"四句歌"。四句歌包含两种变体，一种是第一句只有三个字，另一种是第三句只有三个字。"十一言"歌，每句十一个字，也是四句为一首，歌词音节为4+7，俗称"十一字歌"。"长短句"歌是按歌词句子的多少来命名的，计有"二句"、"三句"、"四句"、"五句"、"六句"、"七句"、"八句"、"九句"、"十句"、"十一句"、"十二句"、"十三句"、"十四句"和"长四句"、"长六句"等十多种。

以上两类歌，不论是哪类中的任何一种，都有其固定的字数、句式和唱法。最常见的是"四句歌"、"六句歌"和"十一字歌"三种。〔例1〕

祝寿歌



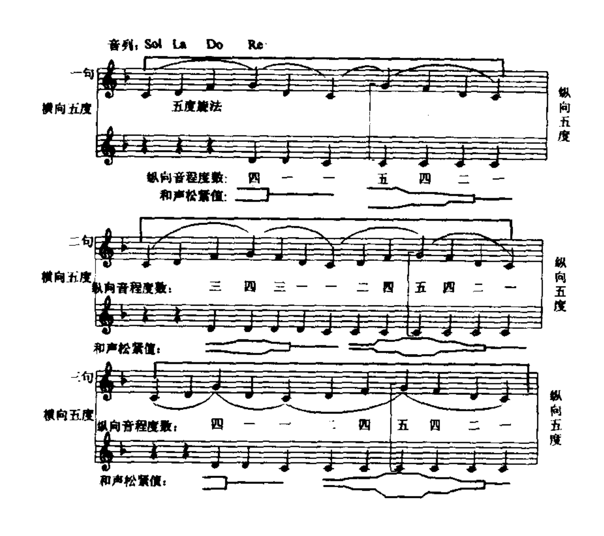


按照曲式结构来分析，此歌应是变化重复的三句体乐段，与歌词的四句式不符，矛盾之处是第一乐句包括了1 $\frac{6}{7}$个七字句，每二乐句包括了1 $\frac{1}{7}$个七字句，第二词句被拦尾切断，使歌曲的第一乐句的尾巴“香”字侵入第二乐句的头部，形成似断非断，欲连未连的艺术效果。这种极有特色的入侵句法在仫佬族民歌很普遍。

歌曲的高音声部旋律流畅优美，是歌曲的主要声部。四声音列：sol la do re 徵调式。sol re 两音是主要音级，la do 次之，歌调在 sol－re 五度框架内行腔。

低音声部只有 sol、la 两音，不能构成旋律化的曲调，歌唱性不强。sol 为主，la 为次，主要起持续、衬托、稳定的作用。更重要的是它能左右高音声部的行腔，引导和影响高音声部的旋律变化，使高音部的旋律在纵向五度框架内游动，在纵向五度框架的聚合力下进行。从这个意义说，低音声部是基础，高音声部是派生，高音声部的展开只能依附低音声部的进行而进行，低音声部牵着高音声部的鼻子走，两者形成“纵生横、横倚纵”的关系，使纵横两方面的展开皆不脱离五度框架，构建起纵横向五度框架的基础。现把歌曲的节奏及反复的同音去掉，按乐句结构的顺序把带圈点的音符抽取列表如下：

〔例 2〕



表中上声部每个乐句均有四次横向的五度循环，形成 sol la（大二）连 do re 的旋法，与下声部的 sol la（大二）性质相同。两声部每个乐句均有一个纵向的五度音程，纵横向的音高均在五度音程内进行。除此外，还有三个现象值得注意：

1. 高音声部先起腔，起定音作用（因为无伴奏），每至 sol 时，即与低音声部构成同度形成句逗。

2. 低音声部总是晚几拍进入，每个乐句的起始音都是 la，具有支持高音声部行腔的功能，sol 长于 la，显示了它的稳定性。

3. 纵向的和声展开总是由松到紧，当至同度时，即重新开始，如此反复至曲终。

三、仫佬族民歌的现实意义

仫佬族人民与其它壮侗语族一样，善歌乐舞。每在节日、庆典、集会、访亲邀友、恋爱、生产劳动、知识传播、打情骂俏、婚嫁丧葬等，都喜用唱歌的方式来表达情感。如《祝寿歌》、《端午歌》、《洗衣歌》、《口风歌》、《拉起大船滩过滩》、《接亲歌》、《古怪歌》、《哥村与妹村》、《单身苦歌》、《花源洞走坡歌》等，光从歌名看，就知唱歌与仫佬族人民生活息息相关，歌无处不在，无时不有。歌不仅抒发感情，而且还是仫佬族人民表情达意的代用语，有时甚至超过语言本身。可见，歌声世代滋润着“仫佬山乡”这方热土，哺育着仫佬族人民的成长，是仫佬族人民的精神支柱，其社会价值不言而喻。

流光四溢、华彩璀璨的明珠——仫佬族民歌，在中华民族文化大系中，以它独特的民族风韵让世人惊叹。同时，也给人们留下些许深思：在当代科学技术日新月异的今天，怎样才能使之发扬光大，走出大山，独放异彩呢？视其亘古不变的低音声部，犹如老人蹒跚的步伐，虽然它构筑了仫佬族民歌的音乐大厦，但却

迟滞了音乐的发展，造成现如今只有一种歌腔的尴尬局面（虽有变体，但大同小异），这与飞速发展的社会不相适应。根据上面的分析结果，只须熟练掌握其纵横向的音乐发展规律，保持其原有风格、和声、旋法上的本质特征，结合现代作曲技法，使之灵活多变，从“形似”到“神似”，产生质的飞跃，或许能赋于它崭新的生命。

（本文作者系广西艺术学院副教授）

金克日·铁宏　乌兰托娅

论达斡尔族民歌的旋律发展手法

（摘录）
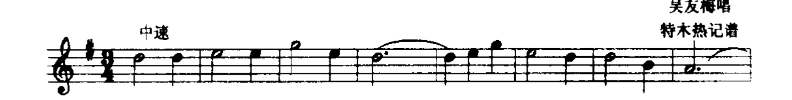
一、达斡尔族民歌中的顶真式旋律发展手法
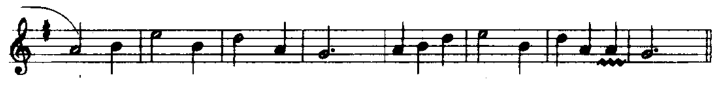
顶真，是根据诗歌的顶真体命名的。故称之为顶真式旋律发展手法。

在达斡尔族民歌的旋律中，采用此种方法发展旋律的民歌是很多的。顶真式旋律发展手法，可以使民歌的乐句与乐句之间象链条一样，一环扣一环，发展自然流畅，最能获得民族风格。
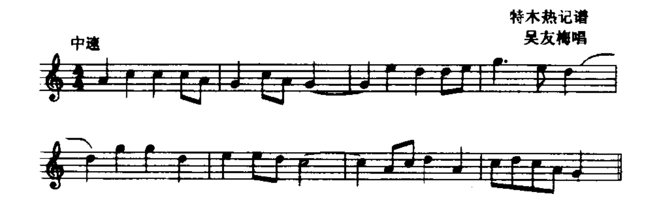
达斡尔族民歌中有两种顶真的方法：一种是前乐句的结束音与后乐句的开始音为同一音；另一种是前乐句的结束音与后乐句的开始音相同，但在两音之间有一个或几个音。前者称之为明顶法，后者称之为隐伏性顶真法。下面仅以三首民歌的旋律为例。

〔例1〕《五谷堆成的山》
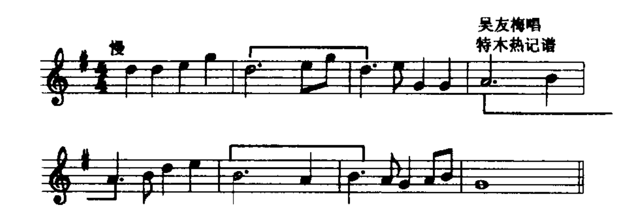




例　　孤独的鸿雁



例　　想回娘家难[illegible]难



例 1 与例 2 的标有“——”记号处，都是前乐句的结束音与后乐句的开始音为同一音，称之为明顶法。

例 3 标有“——”记号处，都是前乐句的结束音与后乐句的开始音之间有一个或两个其它音，这种手法称之为隐伏性顶真法。
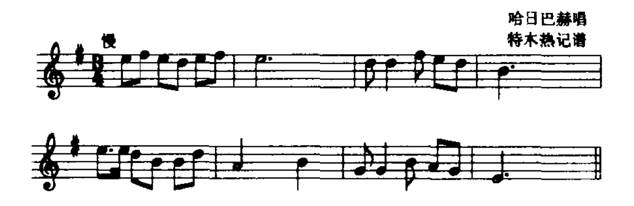
从上三例中，我们可以看到，由于采用了顶真式旋律发展手法而使民歌具有了浓浓的民族风格。由此，我们可以得出这样的一个结论：顶真式的旋律发展手法，是获得民族风格的重要手法。

二、达斡尔族民歌中的调式交替手法

达斡尔族民歌中，主要是近关系调之间进行调式交替，具有很强烈的调式色彩的对比。此类民歌数量很少，但它却证实了调
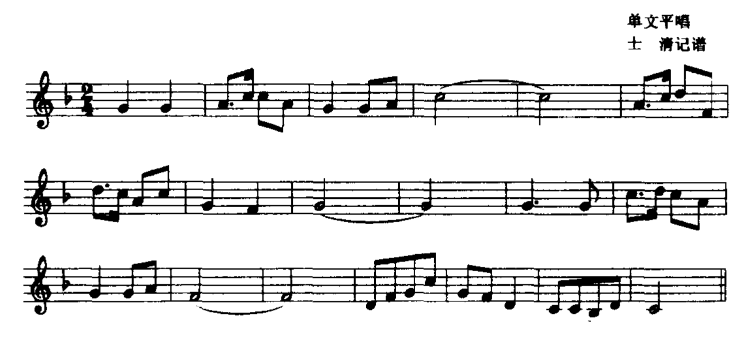
式交替的手法在民族民间音乐中很早就已存在了。因此，这类民歌显得格外珍贵，更具有研究价值。同时也为我们提供了宝贵的民族音乐创作手法。

〔例 4〕《树与鸟》



这首民歌的第一大乐句是 b 羽调式（D 宫），第二大乐句则是 e 羽（G 宫）调式，形成了下五度关系的羽调式的交替。这首民歌的歌词有很多段，需要反复唱多遍，但由于它的旋律采用了调式交替手法，所以在每一次反复时都还给人新鲜感。

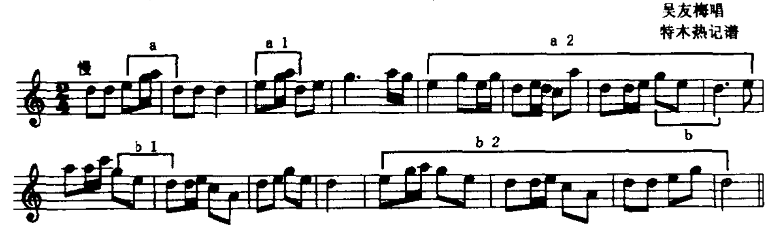
〔例 5〕《美好的生活万年长》



这首民歌表达了达斡尔族人民热爱生活、赞美生活的思想感情。它的前三个乐句是在 C 徵调式上律动，最后的第四句则是 C 商调式，是同主音调式的交替，形成了浓烈的调式色彩对比。

在达斡尔族民歌中，旋律发展手法除了以上论述的顶真法、动机发展法、调式交替法、节奏型贯穿法、重复法和呼应法之外，还有一种派生式的旋律发展手法。达斡尔族民歌的派生式手法，有其独特的一面，即节乐与乐节之间或乐句与乐句都采用了派生式的旋律发展手法。也就是说后一乐节的音乐材料或后一乐句的音乐材料是从前一乐节或前一乐句中派生出来。其旋律给人一种非常融合而自然的感觉。请看下例：

〔例 6〕《到郊外》



上例中，a^1 是从 a 中派生出来的；a^2 则是从 a^1 中派生出来的；b^1 又是从 a^2 中派生出来的；b^2 则是前三乐句音乐材料的综合，起到了总结全曲的作用。

（本文作者金克日·铁宏系内蒙古师范大学音乐系讲师）

韩　军

“山曲”、“信天游”的旋律形态及比较

在民族音乐中，旋律是灵魂，也是风格的体现。但仅仅依靠文字来对丰富多彩的旋律进行描述总觉得力不从心。因此采用旋律结构“图示”的方法，试图对某种曲调的旋律整体框架进行归纳，以更加直观的方式，为对旋律框架结构的描述提供一种可参照的材料。

“山曲”和“信天游”是流行于被九曲黄河由北向南劈开的黄土高原的晋西北和陕北地区的山歌歌种。两地相邻，隔河而望。在地理地貌、风土人情、生活习俗及语言等方面都很接近。两地的山歌亦不例外，如歌词的结构与演唱的即兴性，音乐结构的分节歌形式及上下对句式，歌词和曲调在结构形式的统一性等方面基本相同。尽管如此，如若仔细地解剖、分析它们各自的曲调，还是可以通过“图示”在它们诸多的共性之中，归纳出这两种山歌的不同之处的。

本文不是将它们多方同面的共性加以综合、描述，而是以抽样比较的方法，找出“山曲”和“信天游”在旋律结构方面的不

同之处，即是从它们的旋律“图示”对比中，归纳其个性的。

谱例来源：1.《民间歌曲教材》(耿生廉　1983 年)

2.《河曲民歌采访专集》(1956 年)

3.《陕西民间歌曲资料》(1968 年)

从以上资料中，“山曲”和“信天游”各抽出 6 首为例。抽样出来的谱例是在两地较有代表性的曲调，可以指示一般特点。为了对比的清晰、明了，在每首谱例后概括出旋律进行的框架，即“图示”。

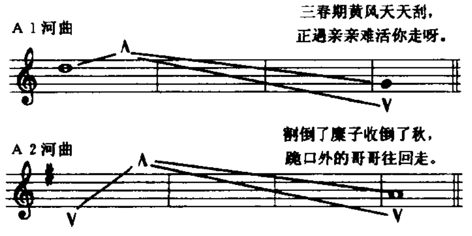
1. 为便于对比，所有曲调的最低音置于五线谱高音谱表下加一间的位置 (d^1)。

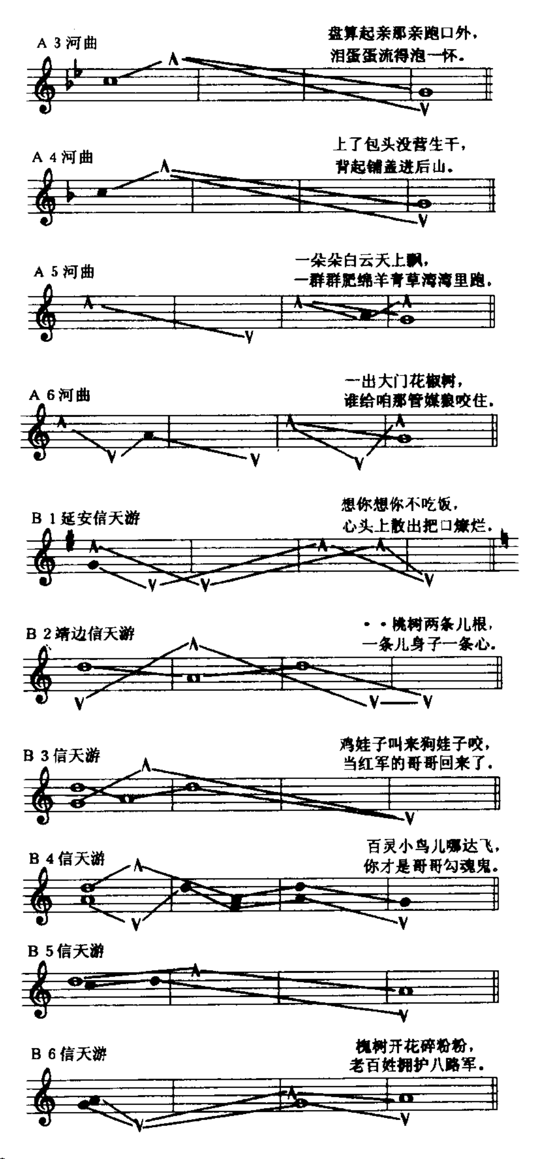
2. 调号不代表调性，而是说明当最低音放在 d^1 位置时，其宫音位置。

3. 图示表示旋律进行的总趋势，因此旋律中各音不一一标出。标图时，只标起音、落音以及全曲的最高音和最低音。“△、▽”表示全曲最高音和最低音；“○”表示上句落音；“●”表示起音和下句落音以及旋律中两个最高音或最低音间具有转折功能的音。“图示”中实线表示第一句（上句），虚线表示第二句（下句），上下句旋律相同只标上句。

4. 图示中的竖线具有小节线的意义。

5. 谱例分两组。A 组是“山曲”部分；B 组是“信天游”部分。




A 3 河曲
盘算起亲那亲跑口外，
泪蛋蛋流得泡一怀。
A 4 河曲
上了包头没营生干，
背起铺盖进后山。
A 5 河曲
一朵朵白云天上飘，
一群群肥绵羊青草湾湾里跑。
A 6 河曲
一出大门花椒树，
谁给咱那管媒狼咬住。
B 1 延安信天游
想你想你不吃饭，
心头上散出把口嫌烂。
B 2 靖边信天游
• • 槐树两条儿根，
一条儿身子一条心。
B 3 信天游
鸡娃子叫来狗娃子咬，
当红军的哥哥回来了。
B 4 信天游
百灵小鸟儿哪达飞，
你才是哥哥勾魂鬼。
B 5 信天游
B 6 信天游
槐树开花碎粉粉，
老百姓拥护八路军。

根据起音、落音和曲调最高音、最低音以及转折的音以直线方式联接起来，绘制成线形图的“图示”，形象地反映出每首山歌的旋律进行框架。通过这些图示，我们可以对这两种山歌的旋律做多方面的分析。

如果把旋律每一次进行到最高音或最低音后的转折作为一个“曲折”看待，从图示中可以看出，12 首山歌有一个曲折的乐句和两个以上曲折的乐句。只有一个曲折的乐句可称作“单曲折”乐句，两个以上曲折的乐句称作“多曲折”乐句。

图示中显示，单曲折乐句和多曲折乐句与曲调开始部分的旋律走向有关。曲调开始部分的旋律走向在所有谱例中只有两种：上行或下行。由上行开始的旋律暂且称其为“扬起式”；下行开始的旋律称为“抑起式”。“扬起式”的乐句一般是“单曲折”乐句，如 A_1、A_2、A_3、A_4 以及 B_2 下句、B_5 等；“抑起式”乐句多为“多曲折”乐句，如 A_6、B_1、B_2 上句、B_6 等。造成这种对应关系的原因是落音。从图示可以看出，无论山曲或信天游，句尾落音一般都是乐句的最低音，尤其是信天游，所有的下句落音都是全曲最低音。“抑起式”乐句的旋律下行后向最高音进行，然后再下行至最低音，必然造成旋律的多曲折。

用图示对比山曲和信天游的乐句类型和上下句关系非常方便。从 A 组（山曲）图示看，其旋律以单曲折为多，6 个谱例中有 4 个是非常明显的。A_5、A_6 是“抑起”的多曲折乐句，演唱谱例会发现，这两首曲调是把第一句又分成了 2 个小乐句，尤其是 B_6，全曲 4 个小乐句是一个基本曲调的三次变化重复。这类曲调在山曲中为数不多，但很有特点。信天游的曲调进行从图示看明显要复杂一些。除 B_5 是“单曲折”乐句外，其余 5 首全部都有至少两个曲折，基本由“多曲折”类乐句构成。如果用这种图示的结果说信天游的曲调较山曲的“婉转”，就更客观了。

从两组谱例看，词曲均为上下句结构，但它们却明显不同，山曲的下句曲调全部是上句的“变尾重复”，上下两句除落音外，旋律完全或者基本相同。信天游的上下两句曲调是对比的。从B组图示中的曲折情况看，可以看出：B_1 是方向一致的交叉进行；B_2、B_3 是方向相反的交叉进行（指曲调的前部分，因每句最后一个曲折均是下行）；B_4、B_5、B_6 是曲调分层进行，即整个下句所用音区在上句的下方。

曲调最高音和最低音出现的数量和位置的不同，对旋律形态也有很大影响。山曲中全曲最高音一般在一个乐句中只出现一次，都是在旋律开始部分，最低音也大多出现一次，是落句的落音，这即表明在山曲的上句中，全曲音域已完全表现出来。有的旋律甚至在第一小节（A_6）或第二小节（A_2）已用到了全曲音域，这是曲调中的大跳造成的。图示的结果也表明“山曲”曲调的开始部分多出现大跳，一般在第一小节。如“扬起式”曲调向上大跳，A_1 向上四度，A_3、A_4 向上五度，A_5 向上十一度；“抑起式”向下大跳，A_6 是向下八度。曲调一开始的大跳，造成了一种“势能性的倾向”，即一种心理张力。就是大跳后必然的下行趋势，直到最低音。

由于“信天游”的上下句曲调是对比的，它的最高音和最低音出现的规律性不强。如 B_2 中最高音只在下句出现一次，而最低音出现了四次——上句一次，下句三次；B_4 的最高音只在上句出现一次，最低音在下句出现两次；B_5 的上下句是曲调平行进行的形式，上句的曲调在下句的上方，因此最高音也只出现在上句，最低音只出现在下句。“信天游”曲调中也出现四、五度或六、七度的大跳，但大多数出现在曲调进行中间。虽然从图示看，所有旋律也全部呈下行趋势，但由于旋律进行中曲折较多。幅度也不像山曲那样大，因此“信天游”曲调的“势能性”下行动力不如“山曲”那样强烈。

（本文作者系山西音乐舞蹈研究所副所长、副研究员）

三、西方与现代旋律研究

沙汉昆

旋律发展的理论与应用

一、旋律的发展过程

旋律发展的过程是对立、统一的矛盾过程。

在一首完整的作品中，旋律的发展总是经历着呈示——展开——收束的过程。在呈示阶段，不论是音乐素材单一的展开，或是音乐素材不单一的对比并置的发展，因为是处在开始的阶段，发展的总的趋向是强调稳定性和相同性。因此，变化、对比不宜过大。在展开阶段则强调不稳定性和相异性。因为相同或相似的因素多了，就可能产生单调和停滞，而相异性（对比性）则产生新的不稳定因素，推动着乐曲的继续前进。展开阶段虽然发展的总趋向是强调相异性，但仍保持呈示阶段的某些因素，特别是小型作品更是如此。不然就不能形成有机的统一体。在收束阶段，则又强调稳定性和相同性。不论旋律音调是否带有再现因素，旋律的调式、调性、节奏、音区、乐意等，都或多或少地具有呈示阶段的因素。

因此，可以说，旋律的发展过程就是同与异、对立与统一的

矛盾过程。矛盾着的双方，存在于过程的始终。但由于结构各部分的不同功能，强调的方面各有所侧重。

二、旋律发展与形式结构

旋律是在一个声部中陈述的乐思。它是由许多材料相同或不相同的音乐片段，按照一定的原则有逻辑地组织起来的有机体。那么，这种句逗分明、分解性很强的音乐片段，是怎样有逻辑地组织起来并表现一定的乐思呢？

音乐是一种时间的艺术，一现即逝。为了体现某种乐思，为了能为人们所理解，音乐的各种表现要素，都是经过严格挑选和严密组织的。形式结构就是音乐各种要素最有说服力的组织者，它是人类音乐实践结果的一种规范。因此，在音乐作品中，旋律的发展总是和一定的形式结构相联系的。也就是说，旋律发展是在一定的形式结构中进行的。离开一定的形式结构，所谓旋律发展便成为无目的和无意义的音符堆砌。

根据一个段落（一个乐段或一个主题）内各个乐句之间的关系，旋律发展又可以分为重复型、对比并置型和混合型三种旋律发展类型。

重复型是指一个段落内的各个乐句之间的关系是一种重复或变化重复的关系。

对比并置型是指一个段落内的各个乐句之间的关系是一种对比并置的关系。

混合型是指一个段落内的各个乐句之间的关系是一种既有重复关系又有对比并置的关系。即重复与对比并存于一个段落内。

三、旋律线的类型

旋律线的形成是依据音调进行逻辑上的连贯性。因此，级进

进行是旋律线的基础。但连续不断的级进进行，又给人单调乏味、千篇一律的印象。因此，旋律进行中级进与跳进总是交替出现的。级进进行使旋律线连贯、流畅。跳进进行则又破坏这种连贯性与流畅性而使旋律富于个性化。

建立在调式体制基础上的旋律进行，由于音与音之间的距离、方向和长短而形成一定类型的旋律线。

在音乐作品中，旋律线的形状千姿百态。但从整体上看，基本上可以归纳为两大类型。即“动态”型的旋律线和“静态”型的旋律线。

（一）“动态”型的旋律线

旋律的进行不外乎上行、下行与上、下相结合的波状进行三种方式。
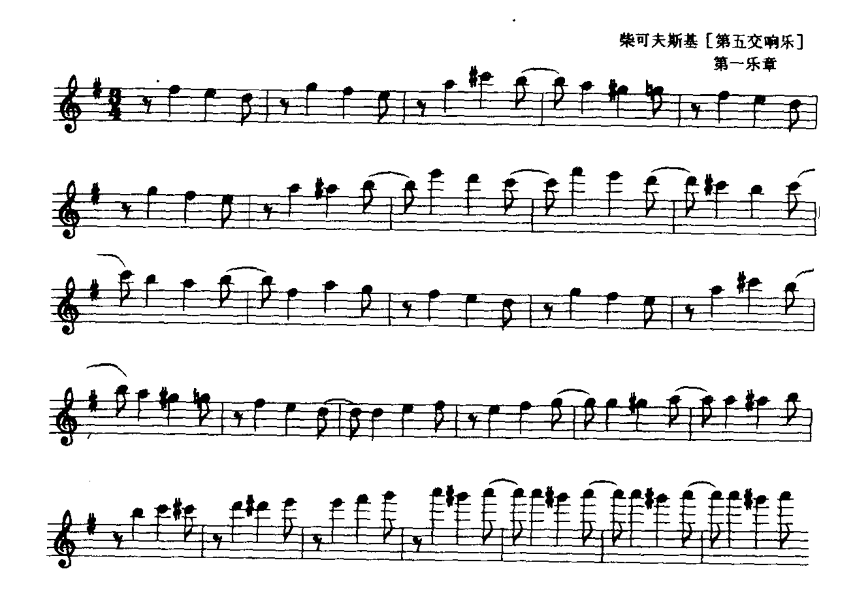
上行的旋律进行（不论是直线式的或隐伏式的），在其他条件配合下，往往与紧张度的积累、增长相联系。下行的旋律进行（包括直线式的与隐伏式的），在其他条件配合下，往往与紧张度的缓和、削弱相联系。

上行的旋律线，其音调进行（不论是直线式的或隐伏式的），往往总是沿着自然音阶或半音阶的上行方向而进行的。下行的旋律线却与此相反，也总是沿着自然音阶或半音阶的下行方向而进行的。

作为旋律线，总是要有一定的长度才能充分体现。在一定的长度内，旋律不可能总是上行或下行。因此，上行与下行相结合波状进行，才是“动态”型旋律线的基本形式。同向进行后紧接着的反向进行，迂回进行的上行与下行，形成高潮过程中不断高涨的旋律线以及高潮后紧张度缓和和下降的旋律线等等，都是属于这种类型。这种“动态”的旋律线给人以“运动”的印象，富有积极展开的动力，对表达抒情性和戏剧性的内容，都具有明显

的力度表现能力。如下例：

〔例 1〕
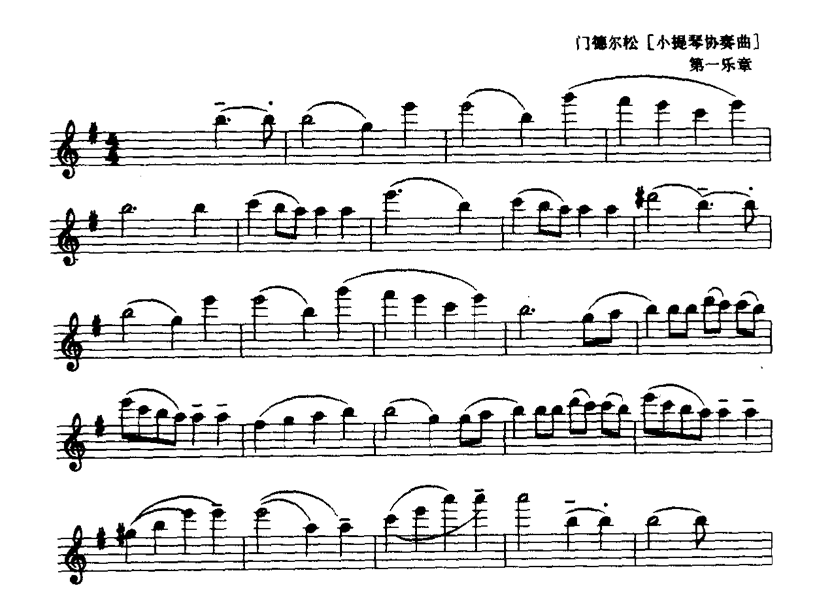


（二）"静态"型的旋律线

"静态"型的旋律线是以某个音（或某个简短的音组）为中心，旋律经常返回这个中心而形成的一种旋律类型。这种旋律线基本保持在一个水平线上，旋律在这个水平线的基础上围绕中心音上、下交替进行。这个中心音必须经常处于显著的位置上，才能发挥"中心"的功能意义。

这种"静态"的旋律线，给人以"静止"的印象，具有形式上较隐蔽的力度表现能力，善于表达安宁、缠绵、沉思和诗情画意的情景，以及内在的激动情绪。

〔例 2〕



除上述两种类型外，也有“动”、“静”相结合的旋律型。如拉赫马尼诺夫第二钢琴协奏曲第一乐章第一主题、第三乐章第二主题。

四、旋律发展的核心

旋律的发展通常总是通过某种音乐素材的各种变化、展开而进行的。这种音乐素材是音乐结构的最小单位，是构成乐曲的主要成分，是旋律发展的核心和依据。乐曲（包括歌曲）就是由这一部分材料发展起来的。用以发展为完整乐曲的那一部分音乐素材，我们称之为主题材料。说得形象一点就叫种子材料，它像种子一样，在适当的条件下发展壮大，开花结果。

（一）主题材料的构成

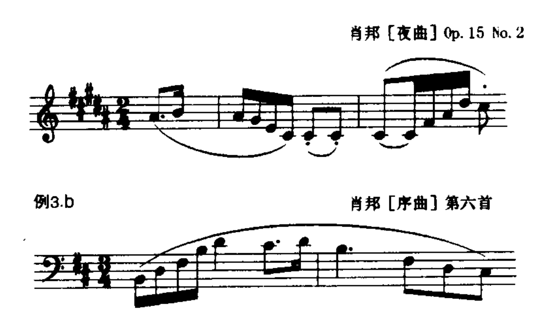
主题材料本身，根据它内部的结构，可以分为材料单一和不单一的两种类型。

1. 由单一音乐素材构成的主题材料，其特点一般表现为材料的单纯性。如句幅短小，音域狭窄，节奏简单，自然音体系的调式基础，音调直线式上行、下行或简短的波浪形进行，富有积极推动力的音乐气质等等。这种类型，在以动机为主题材料的结构中最为典型。如柴可夫斯基第五交响曲第一乐章的主题（参看例1），就是建筑在下行级进的三个音的基础上发展起来的。这个主题材料句幅短小，节奏单纯，自然音体系的调式基础，音调直线式下行。但富于积极的推动力，在切分的节奏上开始，结束在短促的弱拍上，具有强烈的不稳定倾向。又如柴可夫斯基第五交响曲第二乐章主题，主题材料是级进下行、反向跳进以及二度下行的波状进行。棱角鲜明，易于记忆。同时，充满着动力，从弱拍开始，收束在切分音上。

2. 由两个或两个以上音乐素材复合而成的主题材料，其特点一般表现为不同动机型的结合。

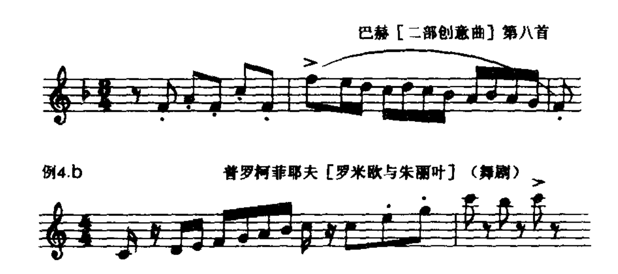
①上行与下行动机型的结合，或同向进行与反向进行动机型的结合。

〔例 3. a〕
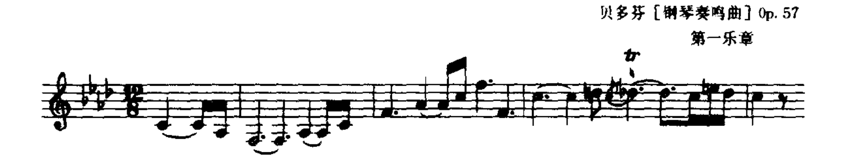


②音阶式进行与琶音式进行动机型的结合。

〔例 4. a〕



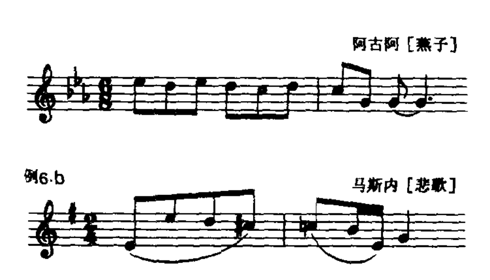
③音阶式进行或琶音式进行与环绕式动机型的结合。

〔例 5〕



④级进与跳进动机型的结合。

〔例 6. a〕



⑤自然音阶式（自然音）与半音阶式（变化音）进行动机型的结合。

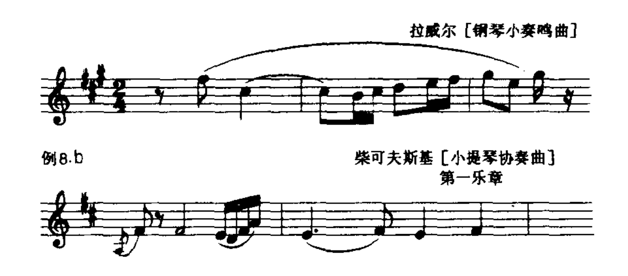
〔例 7〕



⑥宽音域与窄音域动机型的结合。如贝多芬钢琴奏鸣曲 Op. 57 第一乐章的主题材料（参看例 5）。

⑦长与短或松与紧动机型的结合。

〔例 8. a〕



⑧有个性与无个性动机型的结合。如巴赫《二部创意曲》第八首（参看例 4a），等等。

以上所列各种不同动机型的结合，在以主题材料为乐节或乐句的结构中最为典型。

（二）主题材料为动机、乐节和乐句的一般概念

主题材料的大小、长短，根据每个作品的具体结构而有所不

同。即用以发展为主题或乐曲的那一部分材料，可能是一个动机、一个乐节或是一个乐句。主题材料一般不超过一个乐句的规模。

1. 主题材料为动机的一般概念：

①动机是由两个或两个以上的乐音按照一定的调式体制，由音程和节奏组织起来的音组。它是音乐结构中最小的单位。是音乐主题的萌芽。

②动机的大小、长短：一般情况下为一个小节。但在快速的单节拍中，可能超过一个小节。在慢速的复节拍中，也可能不到一小节。

③动机的特征，主要体现在动机的形状或轮廓上。动机在音调上、节奏上应鲜明、突出，要富有动力，要能在瞬间给人以深刻的印象。

④作为主题材料的动机，一般出现在主题的开端。出现在作品的开端而在其后并没有得到发展的音乐素材，不应称之为主题材料。

2. 主题材料为乐节的一般概念：

①作为基本结构单位的乐节，其本身是不能再细分的一个有机整体。这里不包括由一个动机加一个动机而组成为一个乐节的概念。

②乐节的长度往往是动机的一倍，一般为两小节。但在快速的单节拍中，可能超过两个小节。在慢速的复节拍中，也可能不到两个小节。

③作为主题材料的乐节，由于比动机长一倍，其内部结构有更多变化的可能性。概括地说，有单一音乐素材构成的，也有多种因素复合而成的。

所谓多种因素复合而成的乐节，实质上就是不同动机型结合而形成的乐节。不同动机型之间，既有对比又有统一。这里，应

特别强调不同动机型之间的内在联系。如两个动机型之间的接头处采用切分节奏，动机型长短不一，或前一动机型的最后一个音就是后一动机型的开始音等，使之成为一个不可分割的有机整体。

④作为主题材料的乐节，一般被置于主题的开端。

3. 主题材料为乐句的一般概念：

①作为基本结构单位的乐句，其本身必须是不能再细分的一个有机整体。这里，不包括由两个动机组成一个乐节，由两个乐节组成一个乐句的曲式分析中的一般概念。

②乐句的长度往往是乐节的一倍，一般为四小节。但在快速的单节拍中，可能超过四小节。在慢速的复节拍中，也可能不到四小节。

③作为基本结构单位的乐句，同样也有单一音乐素材组成的（较少）和多种音乐素材复合而成的两种。

所谓多种音乐素材复合而成的乐句，实质上就是不同动机型或不同乐节型结合而形成的乐句。不同音乐素材之间的对比统一，以及内在的联系等，均与不同动机型组成乐节的方法相类似。但由于乐句比乐节长一倍，其内部的结构，比乐节有更多变化的可能性。

④作为主题材料的乐句，一般被置于主题的开端。

（三）主题材料单一的旋律发展类型

主题材料单一的旋律发展类型，指的是不引进新的主题材料，只运用主题材料自身的各种变化而构成乐曲（或主题）的一种发展方法。它要求保留主题材料原型的主要特征，而改变其次要的因素。原型的音程、节奏、音高等各种因素，均可以改变。或者在主题材料的基础上引进新的因素等，但必须保留主题材料原型的基本形状或轮廓。

主题材料单一的展开法，大体上有两种类型。一种是主题材

料自身的各种变化，另一种是在主题材料基础上引进新的因素。

1. 主题材料自身的各种变化：

①重复。包括不改变音程、节奏和音高的完全重复，以及在主题材料各音之间或其前后嵌入经过音、辅助音、倚音、邻音等进行旋律华彩的装饰重复。

②模进。模进是不同音高的重复，与原型保持音程、节奏上的一致或大体相同。

③变形。在保持原型基本轮廓的前提下，主题材料可以作更自由的变化。如扩大或缩小主题材料各音之间的音程关系，改变主题材料各音的顺序与方向，改变主题材料各音的节奏关系，增加重复音或重复节奏，把主题材料转移到其他节拍位置上，改变节拍，以及增加上拍或下拍等。

④主题材料的扩充、紧缩与分解。

主题材料的扩充是指在保留原型的基本轮廓的基础上，主题材料内部进行扩充。

紧缩是指在保留原型骨干音的前提下，去掉一些次要的音而使句幅紧缩。

分解是指由两个或两个以上动机型复合而成的主题材料中只发展其中的一个动机型而不用其他动机型。

⑤反向进行。采用与主题材料原型相反的进行方向。

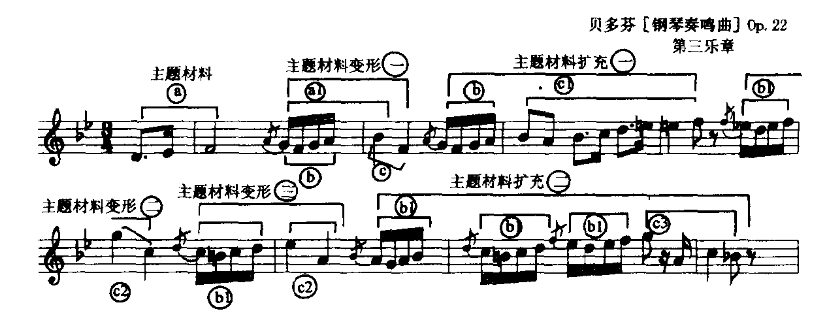
上述主题材料自身的各种变化，实质上是主题材料重复的各种变化形态。

2. 在主题材料的基础上引进新的因素。

上述主题材料自身的各种变化，实质是也是引进某种新因素。但这种变化与主题材料的原型有着较多的联系，对比不明显。而这里所谓的新因素具有一定的对比性。如引进变化音、移调或转调以及引进新的音调，并形成新的材料。这种新材料是在主题材

料的原型中改变其中某些因素而产生的。因此，这种新材料还保留着原型的某些痕迹。同样，这个新材料又可以用相同的方法产生另一种新材料，由此不断地演变，形成连贯的有机的发展。应该指出，新材料的引进，是在主题材料（包括各种变形）的进行中引进的，是一环紧扣一环，并不是在原型材料结束后并置引进的。即使是这种演变，也有可能使后面产生的新材料与原型材料之间距离很大，甚至面目全非。因此，各种变化、发展、衍生而形成的新材料，都应保持与主题材料原型的轮廓或形状的相似性。这是使作品连贯、统一的重要因素。

〔例 9〕



上例这个主题的主题材料为动机，整个主题就是由主题材料的变形、模进、扩充等展衍而成。

主题材料变形㊀是在主题材料ⓐ的基础上，经过装饰变化和引进新因素而形成的，它包含ⓐ1、ⓑ和ⓒ三个因素。ⓐ1是ⓐ的上四度模进。ⓑ是ⓐ第一拍的装饰变化。ⓒ是引进的新因素，是ⓐ1的增加后拍。

主题材料变形㊁和㊂，是变形㊀的上六度和上四度的模进。

主题材料扩充㊀是在主题材料变形㊀的基础上扩充的，由原

来ⓒ（b^{b1}～f^1）变为$ⓒ_1$（b^{b1}～f^2），并用辅助音、经过音、倚音以及附点节奏填满五度的空间。

主题材料扩充㈡用ⓑ因素的模进代替了附点节奏，$ⓒ_3$是$ⓒ_2$的一种变形，在g^2～b^{b1}的中间增添了两个上、下邻音。

这个例子是“在主题材料的基础上引进新的因素”的一个有说服力的注释。作者并没有仅在主题材料上作简单的模进、变奏、反向进行等变化，而是在展开中，在原型的基础上，悄悄地引进新的因素，并在新因素的基础上再展开。还应该注意这个例子的另一面，就是无论如何演变，万变不离其宗，始终保持着主题材料的基本轮廓。

（本文作者系上海音乐学院教授）

匡学飞

关于主题呈示乐段（旋律）展开的几点认识

“展开”，作为音乐（曲式与主题）发展的重要原则和手法之一，是作曲专业的学习必须掌握的。在作曲课里，有些学生写一个主题或其呈示乐段也许并不困难，但是发展起这个主题或其呈示乐段来却很不容易。他们在发展中，走“变奏”或“对比”的路子又或许相对容易些，最困难的却是“展开”。

笔者针对教学中的具体情况，从乐思相对完整独立的主题呈示乐段切入，从作曲技法的角度选择分析了一些认为比较典型的例子，作出若干简单的归纳，希望能够给学生些许帮助。
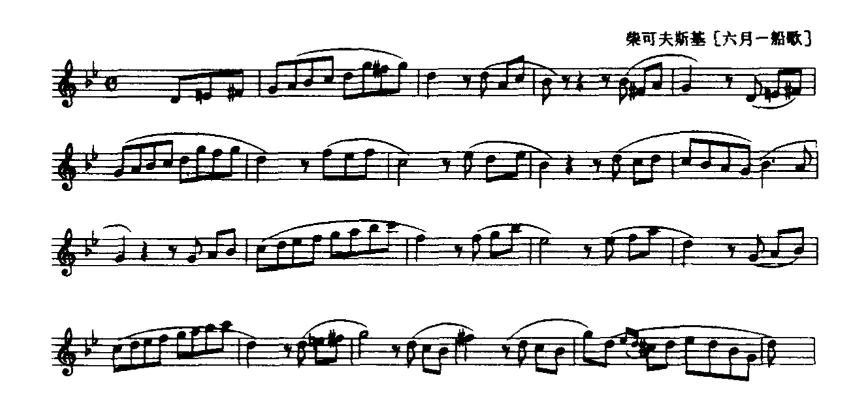
一、展开的两大分类

“展开”作为音乐运动中的一种发展原则、发展技法，出现在由小到大、由基础曲式到高级曲式的多种音乐作品结构之中，其具体形态是无限丰富多样的。为了说明和学习的方便，笔者将展开大致区分为以下两大类别。

1. 维持原构、整体推进

这种展开方式完全保留或基本保留主题呈示乐段的句法、结构、规模、旋律线浪和织体形态，只是“整个儿地”把它们推进到一个新的高度。这种高度的变化常常随之带来了和声的变异以至于调性的改换。

〔例 1〕
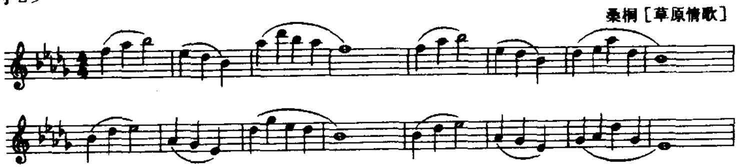


在例 1 中，自开始到第 11 小节的头一个音是由两个不等长的并行乐句构成的主题呈示乐段；接着在第 11－21 小节作“维持原构、整体推进”式展开。句法、结构、规模则完全与主题呈示乐段相同。这可以从节奏的比较中清楚地看出来。

织体形态与主题呈示乐段大抵相仿。

旋律线浪也与主题呈示乐段基本一致。两句进入时也如主题一样作音阶式上行，句中的两个动机式单位保留相应的节奏形态的同时改变走向。但旋律的音高则作了全面的变换，“整体式”地由原来的 g 小调推进到关系大调降 B 大调上，带来了相对明亮的色彩和强显的动力。

〔例 2〕



例 2 的前八小节是由两个并行乐句构成的主题呈示乐段(4＋4)。接着在第 9－16 小节作“维持原构、整体推进”式展开，把主题呈示乐段整个地移低五度，调性由原来的降 b 羽调换成了降 e 羽调。这样展开，方法最为简便，而效果在这里却又相当出色。

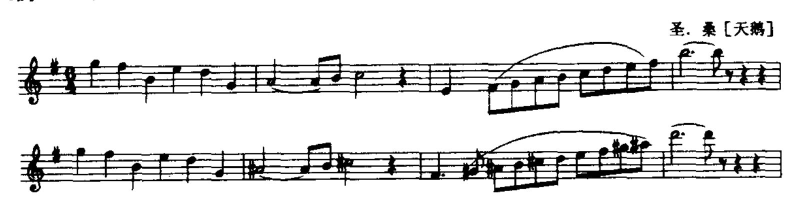
这个例子，实际上也就是“换调模进重复”，介乎于重复与展开之间。虽然材料是在重复，但由于调性的变换带来明显的新意，已经不是原来意义上的重复，加之模进与改换调性更是展开中常见的普遍现象，所以笔者这里把它归入“展开”。

格里格在他的《奥塞之死》里也是用的这种展开方式：将 b 小调上的主题呈示段提高五度，搬移到升 f 小调。

2. 拆卸取舍、变序重组

一个表达某一相对完整的乐思的主题呈示乐段，在形态上一般也多是一个结构完整的整体。在这个整体中往往包含着几种不同的因素。作曲家在展开这个主题呈示乐段时，常将其整体形态分解出几种不同的因素，拆卸开来，暂时舍弃某些因素而只摘取某几种因素，变换顺序重新组合，并推进到新的高度，随之改变其和声以至调性，使乐思灵活而丰富地行进在一个新的“天地”。

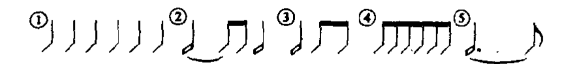
〔例 3－1〕



这是一个八小节长的并行、方正、开放的主题呈示乐段。这个主题呈示乐段的内涵是丰富的，至少可以作如下的分解。
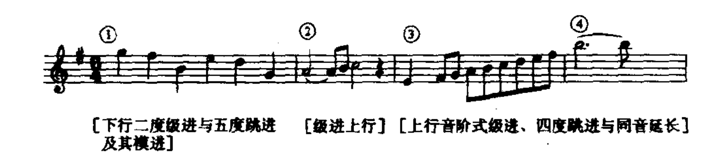
首先就节奏而言可以分为五种因素：

〔例 3—2〕



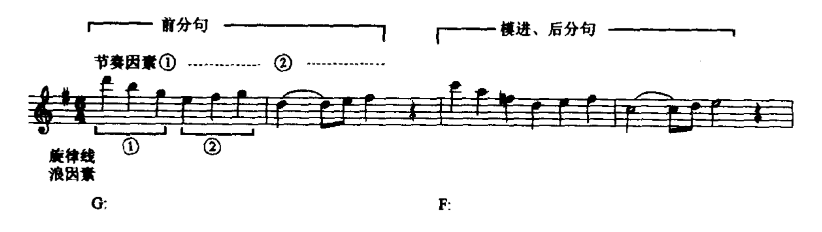
其次就旋律线浪而言可以分为四种因素：

〔例 3—3〕



在《天鹅》的展开中段里，可以认为是在分解主题构成因素的基础上，将主题先拆开来，而后仅仅摘取了节奏因素①和②、旋律线浪因素①和②，舍去其他因素，重新组合，推进到新的高度写成展开段第一句的前分句，接着继续模进出后分句：

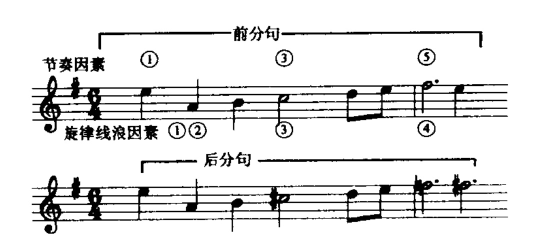
〔例 3—4〕



而展开中段的第二乐句则摘取节奏因素①（的一半）、③和⑤结合旋律线浪因素①与②的衔接处、③和④写成前分句，然后并

行写出后分句：

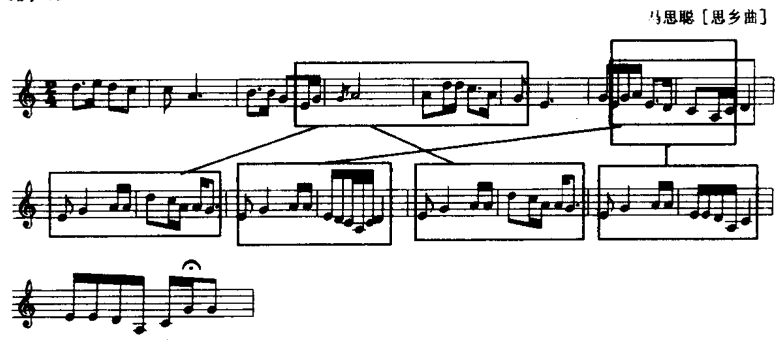
〔例 3—5〕



这样的展开与“维持原构、整体推进”式展开的一个很重要的区别在于：虽然材料是来自主题呈示乐段，但是并没有把主题材料“都”拿过来，而只是选取了其中的一部分（暂时舍去了其他部分），展开用的只是原主题呈示乐段的“局部”。这样，相对于原来完整的主题呈示乐段而言，材料（因素）当然是“少”了。因此，必须就选用的局部材料因素再“自行增生”，以填补因舍去某材料因素所造成的不足进而获得新的发展与规模。将选用的材料因素作变化重复（见例 3—5）、模进（见例 3—4）是“自行增生”的常见方法。在《天鹅》的展开中段里就只有选用材料因素及其自行增生而并未有加入新的材料因素。

“拆卸取舍、变序重组”式展开，有些作品做得更为灵活。

〔例 4〕



《思乡曲》直接采用民歌《城墙上跑马》作主题呈示乐段（第1—8小节）。接着是稍加装饰的重复（第9—16小节）。

第17—24小节是展开中段，第25小节是向变化再现的小连接。

如例图所示，这个展开中段从主题呈示乐段中间跨句截取旋律线浪来作为开始（舍去了主题呈示乐段的前两个半小节），又从主题呈示乐段截取末尾不完全的两小节的旋律线浪作为后续，构成展开中段的前二分之一。然后重复，末端稍作微调（舍去终止的调式主音）；节奏则截取主题呈示乐段的切分、后十六顺分等因素作重组综合。除第21小节外，其余各乐节（分句）中结音均回避了主题呈示乐段的各乐节（分句）中结音：羽、角、商，而采用徵、商、宫，商音即便音高相同，但结构位置却不同。这个展开中段，笔者以为写得尤其灵活，巧妙而又自然。

除了将选用的局部材料因素变序重组并作"自行增生"之外，还可见再添加新材料的情况。那样也多了一些新意，更觉丰富。

将主题呈示乐段作保留其句法、结构、规模、旋律线浪和织体形态的"维持原构、整体推进"式展开，较多地或者完整地保持了主题呈示乐段的基本面貌，偏离不远，统一的成分更强，趋于"稳健"。这类展开，往往被人忽略。其实，它是一种既有效果，又简便省力的好办法。赋格曲里，主题（虽多属不成"段"的曲式结构单位，但乐思却相对完整）多次地出现，应该也算是一种"维持原构、整体推进"式的展开。而在一些管弦乐作品中，主题完整或比较完整地在不同的调性和音色中转移，应也属此类。例如贝多芬第五交响曲第一乐章。

将主题呈示乐段作"拆卸取舍、变序重组"式展开，主题呈示乐段基本面貌比较地不完整了，偏离远一些了，变化感觉多一些了，趋于"灵活"。这类展开，更为自由，有许许多多的可能和

样式，天地广阔，更具动力，使用更为普遍。

二、展开的程度与规模

一般在带展开中段的三段曲式里，其中段对于主题呈示乐段的展开处理可以说是相“当”的，即展开的程度与规模皆能与主题呈示乐段形成某种平衡与对应。如前文所举各例。

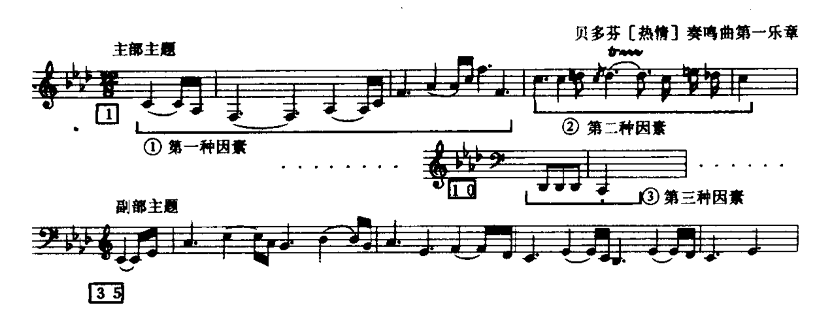
在小于或大于三段曲式的曲式里，如果其发展部分是用展开，那么这时的展开就不一定是相当的了。

在含“展开中句”的二段曲式里，中句对于主题呈示乐段的展开处理，程度要相对弱一些，规模也短小一些。它自身不宜与主题呈示乐段构成平衡和对应（而只有与其后的另一乐句连成一体才能与主题呈示乐段形成平衡与对应）。

例如，贝多芬的《欢乐颂》主题呈示段是二段曲式结构。第1－8小节为由两个等长乐句组成的主题呈示乐段。第9－12小节是展开中句，第13－16小节是再现句（同第5－8小节）。在展开中句里，摘取主题末端第7－8小节因素浓缩成第9小节，然后，接连作变化重复，其长度只有主题呈示乐段的二分之一。虽然改变了音高与和声，但仍然在原调内活动。这样展开的规模与程度都不能与主题呈示乐段相“当”。而只有当其与再现句连接成一体形成又一个乐段时，才与主题呈示乐段构成平衡与对应。
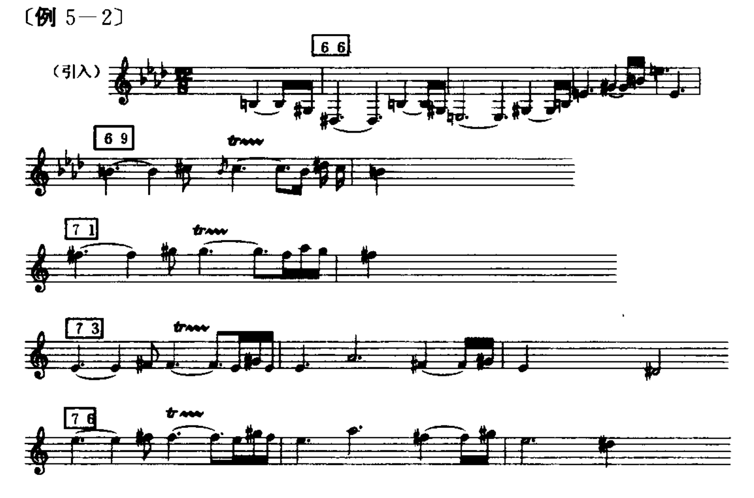
在奏鸣曲式的展开部中，对主题呈示部的展开处理的程度和规模一般多远离和超越主题（呈示部）本身，并不以与主题（呈示部）本身构成平衡与对应为满足。这便可以说是比较广阔而充分的了。

〔例 5—1〕
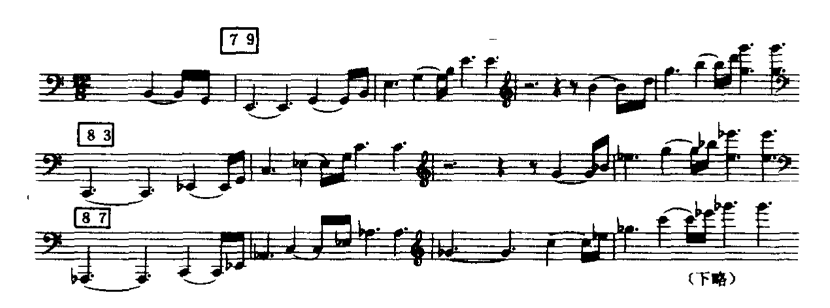


《热情》第一乐章的主部主题包含三种因素（①、②、③），副部主题则与主部主题有着某些形态上的联系。这一对主题有着深沉的抒情特色、鲜明的探求意味，有严整安稳而热情的歌唱，有祈望，有感叹和独白。主部主题自身即具备着戏剧性和展开性，呈现出很强的动力。由于这一对主题有着丰富而深刻的内涵，因此也就很自然地要求在展开部里作更为广阔而充分的展开。

〔例 5—2〕



从上例（5—2）可以看出，《热情》第一乐章的展开部的引入部分用主题的第①、②两种因素从E大调进来（暂时舍去了第③种因素），接着又舍去了第①种因素而仅用第②种因素作五度上移、九度下移、八度上移，后来在末端又倒接（变序）上了第①种因素的变体。

〔例5—3〕



从上例可以看出，《热情》第一乐章展开部的中心部分里，主部主题只选用了其第①种因素，副部主题则用得比较完整。主部主题因素①先以其自身的完整形态在e小调上出现（末端将原来的八度下跳变为同度重复），接着删去开始的分解和弦下行在关系大调整G大调上的模进；而后便基本上将上述组合（删去开始的不完全小节似的下行进行）依次在c小调、降A大调上模进。副部主题完整地先后在降D大调、降b小调、降G大调上模进（进入降G大调后只用了前一半）。

另外，在《热情》第一乐章展开部的返回部分里，也是选用主部主题和副部主题的局部材料因素，第120—122小节是副部主题末端的变体（音程递变），第130—134小节则是主部主题的第③因素的多次换声区反复。值得看到的是在这一片段里，由于两个主题都只选用了末端的“一点点”，因此主题的全貌已经没有了，

零碎得几近极端。

通观《热情》第一乐章的整个展开部，可以看出：主部主题和副部主题分别都获得了展开；展开过程中，既有保全或基本保全主题原有形态的整体式推进，也有对于主题的拆卸取舍、变序重组；按连续三度递降的大抵规律在升g—E—e—c—降A—降d—降b—降G（升F）—B—G—c这样一个广阔的调性领域驰骋奔腾；规模篇幅与强烈程度更大大超过了主题（呈示部）本身。

可以说，在用展开手法发展音乐的曲式里面，展开程度的强弱、展开篇幅规模的长短，一般多与曲式的高低大小成正比。

三、两个“守同”与两个“变异”

不论是“维持原构、整体推进”，还是“拆卸取舍、变序重组”，也不论达到什么程度和构成什么规模篇幅，展开的过程中用的还是主题呈示乐段的材料因素（或者说没有离开主题材料因素），这是客观存在的简明事实。

在展开过程中，在紧扣主题材料因素的同时，原有的速度和节拍也沿袭或基本沿袭下来。没有变化或者只有轻微的非本质的变化，这是又一宗不应忽略的事实。（在二段曲式和三段曲式里，展开中句和展开中段一般都没有速度和节拍变化；在奏鸣曲式的或其他的较大篇幅规模的广阔的展开部里，原有的速度节拍一般也不会有强显的、本质性的变化。比如在《热情》的第一乐章里，自始至终都是12/8拍子，而速度则以每分钟120拍为基准，仅略作上下浮动（每分钟126拍、每分钟116拍）。

基于上述两点事实：紧扣主题材料因素的沿袭主题原有的节拍速度，主题所呈示的音乐性格和音乐形象得到了保持，使展开部分的音乐形象和音乐性格与主题所呈示的相统一。

如果在主题呈示以后的发展中不扣紧主题材料因素（离主题

很远或者根本就见不到主题的痕迹），那么即便沿袭了主题呈示时原有的速度节拍，也很可能走向“对比”或“派生”而并不是“展开”；如果虽然紧扣主题材料因素，但却同时改变了速度和节拍，则很可能走向“变奏”，也不是“展开”。

因此，是否可以说：紧扣主题材料因素并沿袭主题原有的速度节拍，保持与主题的音乐性格和音乐形象的统一，是做好“展开”的前提、保障和基础。

不论是“维持原构、整体推进”，还是“拆卸取舍、变序重组”，也不论达到什么程度和构成什么规模篇幅，展开的过程中在紧扣主题材料因素和保持原有速度节拍的同时，音高、音程、和声以至调性总会有不同程度的改变，这也是客观存在的简明事实。最起码的是句逗音或某些关键音音高的变化——随之也就带来了相关音程的变化，而后是改变和弦，转调移调等。

紧扣主题材料因素和沿袭主题原有的速度节拍，使展开部分的音乐性格和音乐形象与主题所呈示的保持统一；音高，音程、和声以至调性的改变则带来了“新感觉”、“新思想”，使既有的音乐性格和音乐形象丰富起来，得以深化和升华。在统一的前提和框架内又有了发展和变化。如果在主题呈示以后紧扣主题材料因素和沿袭原有速度节拍的发展中，不去改变音高、音程、和声以至调性，那么音乐就很可能会“原地踏步”、“停滞不前”，顶多能形成有限的“变化重复”，根本就“展不开”。

因此，是否又可以说：改变句逗或其他关键音的音高、或者全面地改变相应音高位置，由此带来音程、和声以至调性的变化，是主题得以展开的必要手段和必由之路。

“维持原构、整体推进”式的展开虽然是一种既简便省力又颇有效果的展开方式，但“拆卸取舍、变序重组”式展开，毕竟更为灵活和自由。因此也就更为普遍。也因此，在展开的过程中，主

题材料因素含量的改变和句法、结构、规模、秩序的改变是常见的、常用的。

综上所述，可以概括为“两个守同”和“两个变异”，即主题材料因素的守同和原有速度节拍的守同；音高、音程、和声、调性的变异和句法、结构、规模、秩序、主题材料因素含量的变异。

如果能够做到这“两个守同”和“两个变异”，我想，大概就可以“展得开”和“是展开”了。

当然，展开是一种很复杂的现象，并无“模式”可言。不同时代、不同地域、不同作曲家、不同作品的更为具体的展开手法和形态是无限丰富多样的。而本文中的一些认识也仅仅是初步的、零星的。还必须在以后的教学与创作实践中进一步检验和探索。

（本文作者系武汉音乐学院前任副院长，作曲系教授）

邹建平

20世纪赋格主题的特征

20世纪初，当后期浪漫派的纵向主义发展到极端时，传统和声体系与主音统治地位已面临瓦解，和声现象逐渐成为自由横向进行的结果而不再是原因。尤其是维也纳无调性小组，赋予了旋律一种日益重要的角色并激发了后来的作曲家从各个方面来发掘旋律与对位多种可能性的普遍兴趣。

20世纪旋律的主要特征可简单概括为：

1. 传统音阶模式的突破。20世纪旋律新实验的关键之一是脱离自然音阶模式而试图寻找、建立具有新的相互关系的新的音阶组织。12音作曲家则是从完全相反的方向——即避免音与音之间有任何音阶或调性感觉——来打破传统音阶模式。如果说12音技法在脱离调性羁绊方面走得最远，其它方法则多少与一个或多个调中心有些关联。

2. 新的节奏用法。20世纪节奏的一些新用法对旋律线的影响极为重要。虽然拍号、小节线等传统的节奏符号依然存在，但新节奏的内涵早已突破符号外壳的限制。新的实践主要围绕节奏的

非方整性和多变性，如运用5拍子、7拍子构成的混合拍，这在19世纪的旋律中毕竟是较少见的；双重节拍，如3/4拍与6/5拍的变换；节拍模式的不断变化；以及各种不规则重音、无重音与切分节奏的变体等等。

3. 传统的和声内涵被避免。纯4度的进行具有重要性；现代的高叠和弦和其它非三度叠置和弦的影响也很明显。此外，非声乐化的大音程进行虽然在18、19世纪的作品中也能见到，但在20世纪的旋律中成为十分普遍的现象。
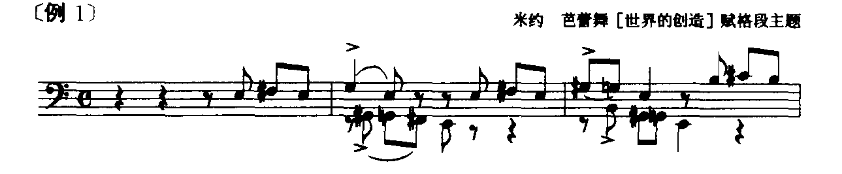
从20世纪赋格的主题写作中可清楚看到上述新的旋律特征的缩影。

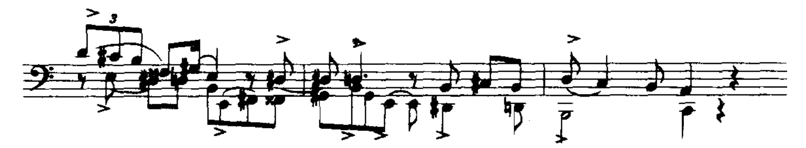
一、音阶组织方面

（一）、有调性的音阶组织。这儿的调性概念已并非传统标准中构筑在以主音、属音和下属音为“铁三角”的自然音阶组织基础上的调性，其内涵与外延均大大扩展。现代的调性有时仅仅是一个重要的，得到上下五度支持的音。有时甚至没有上下五度的支持。仅靠某音的反复出现与强调也可建立一种朦胧的调中心感觉。当然，节奏位置的支持也非常重要。有的西方音乐理论家将现代的调性概念称之为“调性区域”或“调性细胞”有其合理性。有调性的音阶组织可分为这样几类：1. 调式；2. 人工音阶；3. 传统音阶模式的复杂化；4. 有调中心的自由半音体系。

1. 调式。随着民族乐派的兴起和对非欧洲的新音乐风格的兴趣不断增长，20世纪作曲家对调式的使用十分普遍。

〔例1〕　　米约　芭蕾舞［世界的创造］赋格段主题





主题有着鲜明的调式风格，主音明确。虽在主题与对题中混合了大、小3度，大、小6度与大、小7度，但有着大6度特征的多利亚调式显然为主导。最后的“A”音所占据的极为重要的终止音位置使调式中心转移到A多利亚（大6度音出现在钢琴音型中）。

巴托克《第三钢琴协奏曲》第3乐章中赋格段主题为明确的#C多利亚调式。

对中国作曲家来说，调式音阶乃民族传统而非创新的产物，因此在赋格写作中运用调式的主题就十分平常和普遍了。请参看汪立山《他山集》（《音乐创作》89年第2期）；罗忠镕《五声音阶序曲与赋格》第1套（《音乐创作》93年第3期），第2套（《音乐创作》94年第2期）等。

2. 人工音阶。由人为地理性设计构成的各种调式、音阶具有很强的实验性，其中人们最熟悉的是与法国印象派和德彪西的名字联系在一起的全音音阶。由于这种音阶各音级完全平等，难分主次，常易使调性暧昧。但如前所述，反复陈述，强调某音，加上节奏位置的配合，亦可使其获得调性中心的功能。

〔例2〕

里格〔第4交响乐〕第1乐章赋格段主题

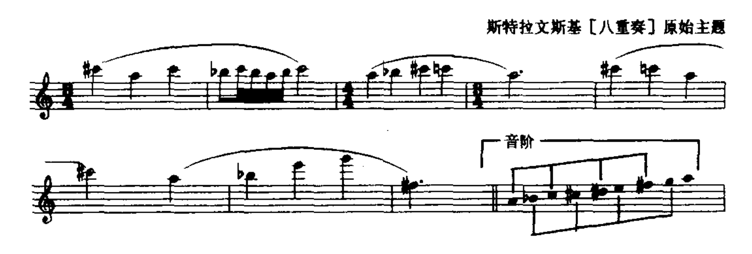


上例的“f”音不仅反复出现并占据重要的起始和结束位置，且有如上、下“B”音之间稳固的中轴而具有明确的调中心作用。“♭G”

音是次要和辅助性的，但给较生硬的全音音阶添加了更多一些旋律性。

下例主题由另一种人工音阶构成，这是一种特殊的，建立在由半音与全音逐一交替的格式之上的八声音阶，同时，也是两个减七和弦的混合。乐曲为变奏曲式结构，例 3b 为例 3a 的一次变奏。

〔例 3a〕
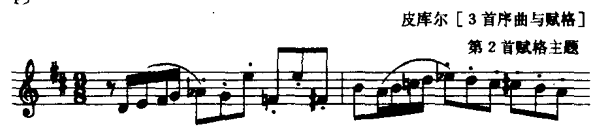


〔例 3b〕



3. 传统音阶模式的复杂化。是传统调性或音阶组织的派生产物，即仍保留传统模式的框架，但自由装饰半音或自由转移主音（常为较远的关系）。这一类用法在 20 世纪赋格的主题中最为常见。


〔例 4〕



主题首尾完整而清晰的自然音阶进行明确地呈现出D大调调性，中间则有自由而独立，不同于传统用法的半音阶运动。

〔例5〕
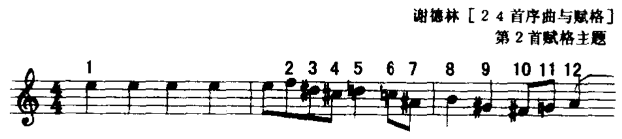
辟斯顿［为管弦乐队而作的序曲与赋格］



这一主题可划分为调性均相当明确的♭B小调和B小调两个前后相等的部分，各为$2\frac{1}{2}$小节，终止音又扭回至♭B。这一主题的现代旋律特征体现在远关系调性的突然而意外的转换上。

〔例6〕

谢德林［24首序曲与赋格］
第2首赋格主题



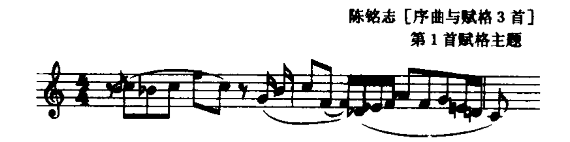
这一主题十分有趣，依次出现所有12个半音，且完全符合十二音技法为避免形成调性中心而规定的种种原则，如：当一个音出现之后，在其它11个音尚未依次出现一遍之前不得重复使用；避免某个音阶的大部分音连续出现；避免连续出现三或四个音构成大、小三和弦或属七和弦等。但A小调的调性却仍令人惊异地十分明确，这是由于某些因素的潜在作用。首先，这条蜿蜒下行的旋律线最重要的首尾两端分别为属音与主音，从而初步确定了调性的框架；其次，在一些重要的节拍位置上勾勒出小调音阶的大致轮廓；最后，时值的因素也极为重要，除了起止的属音和主音最长，另外三个4分音符分别为重要的下属音，和环绕主音的

上下 2 度音。

下例也出现了远关系调性的突然转换，其中还有调式的变化。但与例 5 不同的是，主题开始的 C 商调式部分以其鲜明的特点以及主题长度比例，确立了在整段音乐中的绝对主体地位，后面触及的^{b}D 宫与 C 宫部分则各自在很短的两拍长度内以快速的音阶进行一闪而过，显然是附属的色彩装饰性的。

〔例 7〕
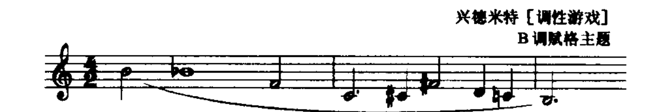
陈铭志［序曲与赋格 3 首］
第 1 首赋格主题



4. 有调中心的自由半音体系。这一类音阶组织与上述第三类不同，与传统音阶模式没有关联。虽有调中心，却并不是建立在音阶传统的亲疏关系基础之上。围绕一个中心音，可以用某种新的思维、新的规则、或完全自由平等地使用 12 个半音。7 个自然音与 5 个变化音之间存在了数百年的界限被取消。

〔例 8〕

兴德米特［调性游戏］
B 调赋格主题
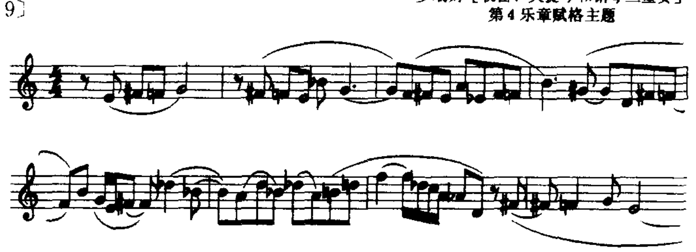


这一主题显然以占据起止位置并得到一定五度支持的“B”音为中心，并自由而独立地使用各级半音。兴德米特半音体系中的 12 个音，依据其在某个基音的泛音列中的位置，被确定出相互之间明确的亲疏远近关系，因此被称为“自然音阶化的半音体系”。当然，这种新的相互关系的理论对和声写作的指导意义甚于旋律写作。

有时，调性中心可以是个音组，如下例中E—♯F—F—G四个音因被多次强调而具有了某种中心引力，控制着整个较自由的半音结构。由于E音出现在主题首尾的重要位置上而成为这个四音组的中心。

〔例 9〕

罗瑞姆［长笛、大提琴和钢琴三重奏］
第4乐章赋格主题
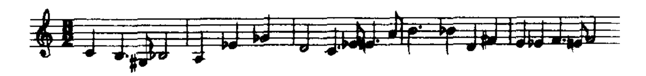


二、无调性。较平等地对待所有半音，避免用反复陈述或节奏强调来突出某音或某个调性因素，同时避免上下五度支持关系，即可形成无调性。

1. 自由半音。

〔例 10〕

瓦伦［管风琴的序曲与赋格］
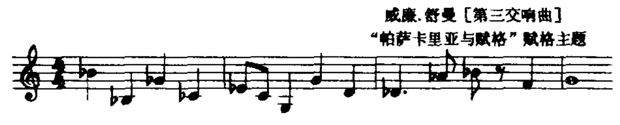


半音的运用独立而自由，相同音的重复远远分离，4、5度的支持虚弱无力，没有一个音得到特别的强调。

2. 自由自然音。这一类音阶组织的“细胞”是自然音的，因此具有某些调性因素。但这些因素常彼此间没有功能逻辑关系。互相平等独立，而形成互相抵消的无中心状态。

〔例 11〕
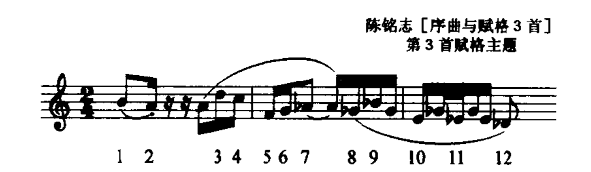
威廉.舒曼［第三交响曲］
“帕萨卡里亚与赋格”赋格主题



上例可划分出三个调性单位，但彼此平等，不分主次，其中任何一个单位或音级都不具备对整段音乐的支配作用。在19世纪末理查·斯特劳斯的作品《查拉图斯特拉如是说》中已可见到类似的写法。

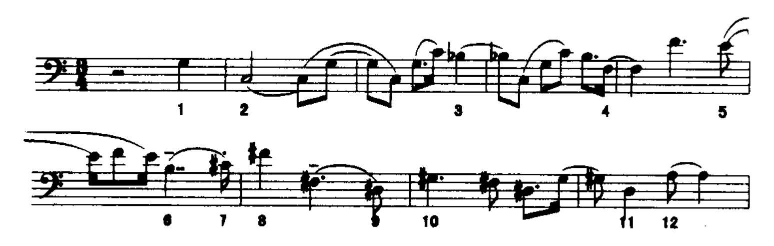
3. 12音体系。作为一种人为的音调体系，有其自身一整套素材组织和结构形式的方法，这些方法似乎与同样较为严谨的赋格写作原则存在一定的矛盾。因此西方作曲家用12音技法创作的赋格（尤其是独立的赋格曲形式）十分罕见。以下三例均取自中国作曲家的作品。

〔例12〕
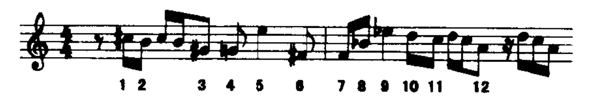


〔例13〕





〔例14〕

王建中［钢琴组曲］第4首赋格主题



从这几个主题中可看以下三个不约而同的特点：①由于赋格主题必须具备清晰明确的旋律与节奏个性而能有效地作为发展的要素予以辨认，因此在运用12音技法基本写作原则的同时摒弃其线条与节奏形态多变而不确定的处理方式，坚持传统旋律的固定基本形态特征。②在序列设计时，尽量使某个音阶的音集中地出现；四、五度与大二、小三度进行具有重要性，使序列蕴含调性因素与调式色彩。③摒弃12音绝对平等、不得重复的原则，从而形成一些类似动机的音型细胞，也使旋律音调更接近传统。

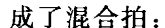
以上分析显示，3个主题均为自由序列写作，也都是“调性序列”，并不属于绝对的无调性范畴，却十分符合奥地利理论家、作曲家鲁道夫·雷蒂提出的泛调性理论。即确有若干个调性“细胞”在发挥着引力作用，但“各自为政”，互不关联，最终互相破坏与抵消。由此来看，前面论述的自由自然音体系也属此性质。

二、节奏用法方面

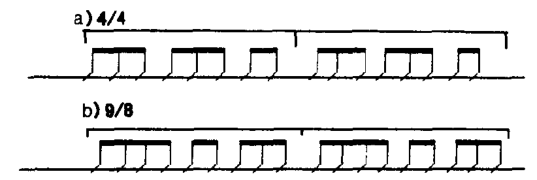
20世纪赋格的主题写作中，虽然传统节奏模式的运用仍占有很大比例，但同时旨在打破18、19世纪主调音乐时期较为方整匀称的节奏结构的种种革新和尝试也引起普遍的兴趣，下列用法十分常见。

1. 混合节拍。至少包含一奇一偶两种单拍子模式，如5拍子，7拍子等。它们可以像单拍子和复拍子一样有着周期重复的节拍重音，如勃拉姆斯作品21号第2首变奏曲中所运用的那样（7拍子、3+4模式），但20世纪作曲家对其变化组合而形成不规则律动的多种可能性更感兴趣。参看例3b，5/8拍的每1小节似乎都在交替变换着重音组合模式，3+2或2+3，如将连线因素考虑进去，则其重音结构更为复杂。

对一些传统的单拍子或复拍子进行不均等的重音划分，亦即


成了混合拍：

〔例 15〕
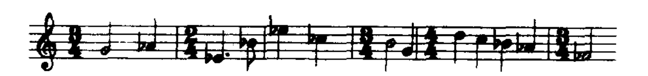


当这种重音模式并非临时变化而具有相对稳定的节拍意义时，可用一种特殊的拍号来标记，(a) $\frac{3+3+2}{8}$ (b) $\frac{4+2+3}{8}$。

2. 变节拍似乎是混合节拍的进一步复杂化。其不规则的重音模式由变化节拍来获得，由于这必须涉及到至少两小节以上，加上不同节拍之间节奏内涵（如每一节拍单位的拍数与时值等）的差异性因素，因此，尽管小节线仍保持着其传统功能而与重拍相一致，但事实上已难以获得周期性重拍的印象。音乐不再需要“削足适履”去迁就小节的划分，而是节拍来适应音乐的流动。这无疑增加了演奏的难度，但作曲家却非常乐意去做，从而方便准确地记录他们非方整性的乐思。

下例出现三种节拍。第 6 小节起重复前 5 小节的节拍变换模式。

〔例 16〕

哈里斯［钢琴五重奏］末乐章赋格主题
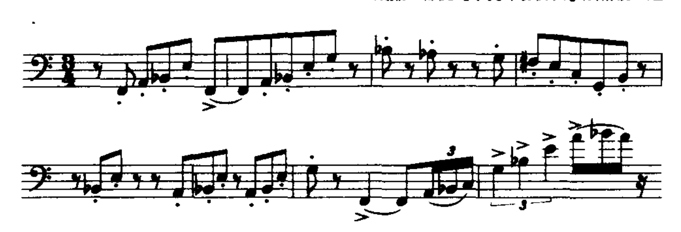


3. 常规节拍的不规则处理。节拍仅是一种节奏的度量单位，可以与节奏律动相一致，如同传统概念中的节拍节奏处理，也可以不一致。20 世纪节奏用法的一个重要特征便是节拍框架与节奏内涵分离。上述混合节拍与变节拍形成的不规则节奏律动，在常

规节拍中通过切分的连接线、重音记号与符线组合等手段亦可同样获得。

〔例 17〕
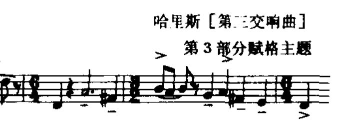
威廉．舒曼［小提琴协奏曲］赋格段主题



这一主题运用重音记号，切分的连线与跨小节的符线形成与拍号无密切关系的节奏律动。

当常规节拍中不规则的处理形成单拍子与复拍子结构交替时，常被称为多重节拍，两者有着相同的基本音符数和节拍重音，不同的是次重音的移位。下例同时标写两种拍号，表明每个小节均可运用其中一种拍子。
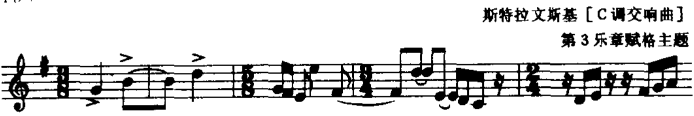
〔例 18〕



上例 5 小节作 3/2、6/4、3/2、6/4 的节拍交替，一些意外的重音的使用更增加了律动的不规则性。

以下主题中同时包含了上述三种处理。

〔例 19〕



需要指出的是赋格与其它模仿复调的写作必须依靠节奏上的

差别来构成各线条的分离与独立。虽然其中也有音高因素，但节奏因素是最关键的，这对任何时期任何风格均不例外。而 20 世纪赋格写作中某些过于复杂的节奏用法因在一定程度上模糊了线条之间的节奏差别常招致批评。被认为 20 世纪音乐中节奏新潮流开创者的斯特拉文斯基，有不少大胆的实践在主调音乐中获得普遍认同，在复调音乐中则受到众多质疑，如他的《八重奏》第 2 乐章中的赋格段被认为缺乏对位的清晰度，是“单一重音”或“单一节奏”的。由此，应该认识到，无论在当代或将来，赋格写作中的节奏用法绝非越复杂越好，不规则的处理与常规用法是相辅相成的，正如不协和和弦需协和和弦的对比才能有效体现一样。即使在 20 世纪，大量富有节奏新意的赋格作品是以人们所熟悉的、清晰易辨的节奏素材为基础的。
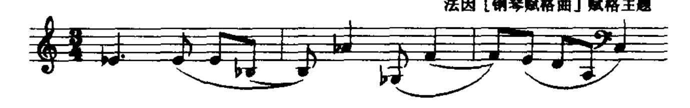
三、线条形态方面

有相当部分赋格主题的现代特征并非来自于音阶模式或节奏概念的革新，而是其自身线条的非传统特性所赋予的。

1. 非声乐化的线条进行。如 8 度以上的连续同向进行和大音程跳进等，这在前两个世纪属偶一为之一大胆创举，在 20 世纪却是体现新旋律风格的十分平常的特征。

下例级进下行线条中的某些音作 8 度移位形成连续 7、9 度的锯齿形进行，最后的落音由连续同向进行 12 度且跳进 2 次到达。

〔例 20〕



参看前面，均可发现锯齿形的跳进或 8 度以上的同向进行。其中例 17 最后短短 2 小节中竟从最低点大字组 F 连续同向进行 20
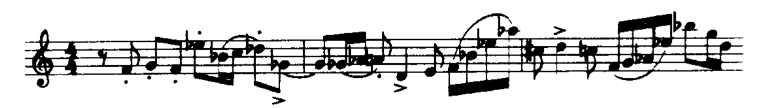
度到达小字1组的^{b}B，且并非是一次临时的音域8度扩展，而是作为主题线条的固有特征保持在每次陈述中。

2. 现代和声的影响。和声虽然并非旋律线条构成中必需的附加因素，但从出现多声部音乐开始，便不可避免地对旋律写作产生影响。尤其到19世纪纵向主义高度发展的的时期，这种影响越来越直接，旋律有时只是和声的派生物或和声的横向表现形态。20世纪开始，随着传统和声体系的瓦解，其折射在旋律线条中的影子也随之消退，如传统三和弦、七和弦的分解形式，功能进行的暗示等等，而代之以非传统的或较复杂的和声轮廓。当然，从总体上看，现代旋律正脱离确切的和声感觉而进入音列的横向“自治”。

下例主题的音阶细胞是自然音的，但调中心游移闪烁，无法确认，属无调性（更准确应为泛调性）的自由自然音体系。第2、3小节有连续4度和5度的进行，显示出传统旋律线中较罕见的新的和弦轮廓。

〔例21〕
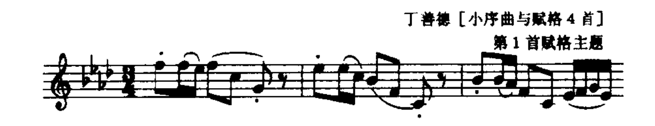
马速斯［赋格曲］



下例主题新颖的现代风格是由连续4度进行的动机音型构成的。第2小节同向进行达11度。

〔例22〕

丁善德［小序曲与赋格4首］
第1首赋格主题



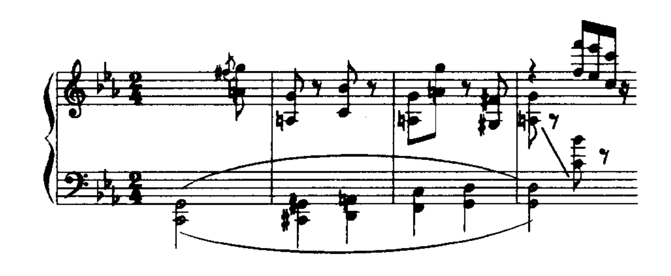
3. 线条的色彩性加厚。

应该说，线条加厚的写作并非是20世纪的新事物，几个世纪以来一直被普遍运用，如用8度或3、6度等音程来重叠加强某一声部线条，但通常是为了获得和声的厚度，服从于和声运动与和弦结构的框架，具有一定的和声含义。而20世纪加厚的线条则有所区别，在音乐织体中的意义仍只是独立的单音线概念。常以不协和音程或不同自然音阶组织的平行重叠来赋予线条本身某种独特的音响魅力与色彩。

下例主题以平行小7度加厚，下方为扩大的第2对题，以平行5度加厚。

〔例23〕

汪立三［他山集——5首序曲与赋格］
第4首再现部赋格主题



林华《司空图24诗品曲解集注》中第10首“自然”的赋格主题线条加厚的手法十分新颖独特。主题由对位化的隐伏声部构成，每个旋律音出现后便成为加厚的线条被保持着。类似手法在波兰现代作曲家鲁托斯拉夫斯基为13件独奏弦乐器而作的《序曲与赋格》中也出现过。

鲁托斯拉夫斯基《序曲与赋格》中的主题还运用了一种有控制的偶然对位手法来加厚线条。即由数件同族乐器各自以略自由而不精确的速度和节奏在同一音域演奏同一音高素材，既对比又

统一地融合成一条厚重的、立体的旋律线（详见刘永平《双级控制论》，《黄钟》88年第3期）。

以上简要论述了20世纪赋格主题的一些重要而基本的特点，并希望通过这一缩影勾画出20世纪旋律的大致面貌。应当指出的是，20世纪新技法在本质上并没有背离传统的实践，旋律线条结构的基本规律未变，如节奏格律的比例，音高运动的平衡等等，在扩展的传统基础上，主题旋律从新的音阶、节奏和进行模式中获得新的面貌。

（本文作者系南京艺术学院副院长、教授）

曾遂今

传播与旋律

（摘录）

1878年1月，爱迪生成立了世界上第一家录音公司。从此，声音记录——一种新兴的录音事业在世界上开始发展。1888年德国籍的美国电讯技师埃米尔·柏林纳在美国费城富兰克林学院进行了“留声机”的示范讲演。该“留声机”为现代唱机的产生奠定了基础，同时也成了世界唱片史的历史起点。至此以后，机械手摇唱机和带噪声的粗纹唱片（滚筒式和圆盘式）从19世纪末、20世纪初开始成为音乐传播的一支劲旅。20世纪30年代手摇式的圆盘唱机和粗纹唱片在全世界广泛流行。40年代后期国外开始生产密纹慢转唱片及其配套的电声系统唱机。50、60年代美国、英国开始研制生产立体声唱片。70年代，四声道立体声唱片诞生……在这短短的几十年中，唱片成了继音乐的乐谱记录之后首先出现的声音记录手段。基于唱片作为音乐传播媒介的优越性，唱片成为了20世纪以来音乐家们唱奏表演活动最重要的时空延伸，而唱片工业成为了利润可观的产业被人们刮目相看。

在与声音记录发明相同的时期，1873年英国科学家麦克斯韦从理论上证明了无线电波的存在，1895年意大利科学家马可尼和俄国科学家波波夫的无线电通讯获得成功，这就标志着人类无线电技术史的开始。20世纪初人类开始实现利用无线电播送语言和音乐的无线电广播。1920年在美国匹兹堡诞生了世界上第一座无线电广播电台。自此以后，广播电台的出现在世界各地如雨后春笋，音乐的传播充分地利用了无线电这一技术手段，使音乐家们的唱奏表演的音响影响范围更加扩大。

音乐的唱奏表演、唱片音乐信号在当代还有一种强劲的运载工具，这就是电视广播。1884年德国科学家尼普科夫发明旋转盘扫描式的传播方式，为后世电视的发明奠定了基础。1936年英国广播公司首创建立电视台并正式广播电视节目。20世纪五十年代电视开始在各国发展。直至1985年，全世界有90%的国家相继建立了电视台。

唱片，这种音乐的直接记录手段，它成为音乐的一种重要的传播媒介，并具有储存音乐的功能。与唱片相关的是录音技术的发展，通过机械录音、钢丝录音、磁带录音、光电录音到今天的数码录音。为此，今天的各种录音带、音乐录像带、普通唱片、激光唱片、激光视盘等等，均是音乐的传播媒介。而靠电磁波发挥作用的电子媒介——无线电广播、电视广播则是运载上述媒介的媒介。

音乐的声音记录传播和电子传播，给人类音乐生活带来的重大冲击和影响。**这种冲击和影响，明显表现出来的，不是音乐的社会价值方面，也不是音乐的艺术价值方面，而是音乐的商品价值方面**。即，这第三次传播形态对音乐传播的全面参与，已导致音乐商品价值爆炸性的膨胀。音乐家们创作的音乐，可以直接转化为唱片商品和其它媒体商品。

一部分人们为了追求商品利润，那种“纯艺术”的创作思维方式，那种“为艺术而艺术”的创作思维方式已得到根本的动摇。

最直接的动摇因素，是大量非艺术活动的人员对音乐创作、传播活动的参与和直接的导向。

如果说，人类几千年的音乐商品“萌发时期”①是一个缓慢的小农经济式的音乐商品生产规模的话，那么，音乐商品价值的膨胀时期则是一个庞大的、社会化大生产时期。这个时期的音乐商品生产特点首先在西方的一些工业发达国家表现出来。在这样一个时期中，音乐商品在现代传媒的刺激下迅速地发展，从事音乐商品生产的企业、公司、集团在世界各地应运而生。音乐商品生产的投入资金、消费资金和获取的利润呈直线性地上升。音乐商品生产产业已成为了一个世界性的热门产业。音乐商品生产的沉浮，给很多国家的利税收入和个人、集团的前途命运，都带来了深刻的影响。

如果我们冷静地观察在这样的传播空间和历史时区中，音乐的旋律创作活动有什么变化的话，那么，我们首先可以从这样两翼突出现象谈起：

本世纪初，以奥地利作曲家勋伯格、韦伯恩、贝尔格为代表的一批音乐创造者，宣传“新维也纳乐派”的艺术思想和主张。他们在音乐语言中力图发掘人的内心另一种常见的、但又为传统艺术创造所疏漏的心理倾向。为此而从瓦格纳的半音阶和声的基础上发展到自由无调性的新阶段。他们创建了十二音体系，并从根本上否定了音乐传统的调式、调性功能关系，为人类创建了一个崭新的音乐旋律、和声语言空间。

本世纪中叶，序列音乐出现。以法国作曲家布列、意大利作曲家诺诺为代表的探索者，打破了传统旋律写作的形象思维方式，把旋律运动过程的音高、时值、力度、音色等因素均纳入理性的

计算过程中，企图构成一种人为的、有序化的音符排列。其后，法国作曲家梅西安、布列兹和德国作曲家施托克豪森在音符的理性有序化方面取得了较大的突破。

在这一时区中，希腊作曲家泽纳基斯在探创以数学概率原理为基础的“随机音乐”；

意大利作曲家贝里奥在探创“镶贴音乐”、“组合音乐”；

匈牙利作曲家里盖蒂在探创“微型复调音乐”；

美国作曲家克拉姆在探创“新音色音乐”；

……

也正是在这19世纪末、20世纪初以来的美国，诞生于密西西比河畔港口城市新奥尔良的黑人爵士音乐，此刻已在斯托里维尔色情商业区显得十分活跃。在妓院、舞厅和酒吧里，爵士乐队为脱衣舞、歌唱作伴奏并进行独立演奏表演。爵士乐手们在这里能得到相当高的报酬，为此也刺激了爵士乐的再生产。此刻，“丁班胡同”②的老板们走来了。他们给爵士音乐家们带来了新的传播技术，带来了更多的金钱。为此，爵士乐唱片的出现，无疑是给20世纪初活跃的爵士乐传播带来锦上添花、雀跃鸟欢般的喜悦和光明，也给早期的唱片工业生产创造了巨额的经济利润和资金积累。随后的20世纪20年代，美国芝加哥城成为了迅速发展起来的新兴唱片工业的中心。这些唱片大规模地流向美国和世界各地。

20世纪以来，以美国黑人的爵士音乐、摇滚音乐为代表的大众音乐潮流，借助于唱片媒体和以后的多种传播媒体，席卷着全世界……

这样一来，在这个时区我们会看到，人们的社会音乐行为出现了这样的两种类型：**一类人在音乐的创作中，在旋律的构思和完善中，正在探索一条开创性的道路。也许不少人面对这富于诱惑性的音乐商品价值风潮，对媚俗和迎合嗤之以鼻，甘于寂寞和**

清贫，勤于创造和思考。他们没有轻率地涉足音乐商品生产之道，而力图从根本上来估量传统音乐语言、旋律语言是否是人类音乐生活中的永恒的语言、不变的语言、唯一的语言。为此而倾注了全部的精力，为创造一种新的旋律语言模式、为艺术的发展和进步奋斗终生。而另一类人，则满足于传统给他们提供的语言模式、旋律模式，力图在平稳的写作活动中获得名利双收。这第二类人，突破性的创见较少，局部性地修整、加工与美化较多。而这在当时大众音乐的创作活动中显得尤为明显。

在这些已成为历史浮光掠影的社会岁月点滴资料中，启发了我们崭新的思考：

当音乐的传播进入科学技术时代，音乐的商品价值爆炸性地膨胀了。如果从社会宏观的角度来思考旋律的话，我们就会看到具有音乐社会学意义的两类旋律语言：

第一种是**创造性的旋律语言**。创造性旋律语言的社会审美感觉特点是新颖而独特，为此为一个时代或一个时期的音乐艺术带来质的飞跃而不是量的积累或重复；创造性旋律语言的技术特点是富于创造性、创新性和探索性、实验性。它们或是如同20世纪早期勋伯格的作品那样，对传统、对既已存在的合理性音乐语言进行革命性的挑战，进而探索全新的语言形态与内涵。它们或是就站在传统的调式、调性框架中，吸取民间营养，吸收现代技法，使旋律语言出现一种全新的面貌。创造性旋律语言的创作动因是一种自觉的创造性冲动和永恒的创造、探索激情而没有其它经济因素的促使。而这种激情的产生，是基于他们对现状的不满足。20世纪以来因传播技术的逐日现代化而导致的音乐商品大潮，已使大量的音乐作品重复与雷同。罗曼·罗兰曾抨击过19世纪末、20世纪初的德国音乐生活："在德国，音乐太多了。这不是奇谈，我不认为对艺术会有比其杂乱过剩更惨的灾难。音乐淹没了音乐家。

节日紧接着节日。……音乐的德国决心在音乐洪水泛滥中淹死。”③音乐生产的过剩，客观上已给传统的音乐语言染上陈腐的阴影。为此也就必然会有一批探索先锋力图打破这种陈腐、僵化的危机局面。这就是他们对现状不满足而力求创新、革新的社会原因。

创造性的旋律语言当然不只局限于近现代的“文人音乐”、“严肃音乐”领域。在大众音乐、民间音乐领域，创造性的旋律语言依然有广阔的生存空间。当大众音乐作曲家们摆正了音乐艺术和音乐商品的关系时，当大众音乐家们能认清艺术是目的、而音乐商品只是达到这种目的的手段的辩证关系时，当大众音乐家们满怀着社会责任感和艺术良知时，他们就能负责地而不是急功近利地、冷静地而是不浮泛地、执著地而不是浮光掠影地进行大众音乐的艺术创造。在大众歌曲中，真正具有长足商品价值的歌曲，正是那些具有艺术价值的歌曲。这些具有艺术价值的大众歌曲，其旋律语言总是集普遍性、和谐性和独特性于一体的。

在音乐的现当代传播条件下的另外一类旋律语言，我们称为**生产性的旋律语言**。生产性旋律语言是大规模的音乐商品生产、大规模的多种媒体音乐传播所产生的必然后果。生产性旋律，这个概念形象地说明了，在多种媒体的音乐传播中，音乐商品生产很容易滑进一般性的物质商品生产的运作机制中。而一般的物质商品生产，只遵循经济规律，只注重同一产品的量的重复、质的重复。相反，健康的音乐商品生产，它遵循的是艺术与经济的双重规律。如果音乐商品生产误入一般物质生产的歧途，音乐商品将变成为庸俗的物质产品，在大量的重复中失去艺术的光辉与魅力。

生产性的旋律，就如同小农经济的手工生产产品一样，粗糙、雷同，似是而非，单调乏味；生产性的旋律，也如同大机器工业生产产品一样，整齐、划一，富丽堂皇，色厉内荏。因此，它的

社会审美感觉特点是陈旧而一般化、庸俗化。当它们成为音乐商品（唱片商品、磁带商品、广播电视商品）对社会进行强化覆盖时，它们就会对一个时代或一个时期的社会音乐艺术正常运作带来极大的负面影响。

生产性旋律语言的技术特点正和创造性旋律语言相反，它们不带创造性、创新性而只是在原有的艺术经验、艺术积累上原地踏步；它们或是对民间音乐旋律毫无创意的翻版，或是对一种流行风格浅薄的模仿，或是用旋律和歌词结合，向人们陈述一种在高度发展的商品经济社会中人格堕落、道德伦丧的苍白、病态、痞俗的形象独白。而在这样的旋律中，那种一哄而起、倾巢齐鸣、鹦鹉学舌、人云亦云、东施效颦的既幼稚又可悲的创作观念、文化追求、信仰内涵，已表现出一种划时代的充分和空前的疯狂。

生产性旋律的创作动因，是基于人们对音乐商品价值片面而盲目的追求。自从人类社会产生音乐商品而特别是社会进入音乐商品价值膨胀时期以来，就有一部分人专以经营音乐商品获利。而这部分人的绝大多数是非艺术活动的人员，他们对音乐创作、传播活动进行商业目的的参与并直接进行极端商业化的导向。在这种片面的或错误的导向中，音乐家成为音乐商品与货币的奴隶。在音乐的现代传播条件下，人们的音乐创作、旋律创作活动已经走到了着意追求艺术价值或是追求音乐商品价值，着意追求真理或是着意制造谬误的“临界点”。笔者曾指出，在这“临界点”的正面，是人们正确地驾驭音乐商品，走一条正向音乐商品生产之路，使商品的价值规律始终不能遏制、扼杀音乐艺术价值的创造和产生；在这“临界点”的反面，就是人们不正确地从事音乐商品生产，自觉或不自觉地运用负向音乐商品生产机制。音乐商品成了商品价值规律的奴隶，致使音乐商品生产中的“假、冒、伪、劣”产品不断出现，浓郁的艺术谬误烟云使社会音乐听众的艺术

感觉麻木与迟钝。80 年代末、90 年代以来，在中国，这种一步之差的“临界点效应”愈来愈突出，愈来愈明显。④

在音乐传播的现代条件下，生产性旋律语言量的高度积累，生产性旋律语言对社会强制性的覆盖，生产性旋律语言无节制地生产，将会对社会带来灾难性的后果：这就是，音乐艺术将进一步贬值，社会艺术审美感觉将进一步麻木与迟钝，艺术中的黑白颠倒、美丑倒挂现象将进一步突出，音乐家所受到的潜在精神创伤将更加明显。我们不得不再次重温罗曼·罗兰曾针对德国音乐的历史感慨：“在德国，音乐太多了。这不是奇谈，我不认为对艺术会有比其杂乱过剩更惨的灾难。音乐淹没了音乐家。节日紧接着节日。……音乐的德国决心在音乐洪水泛滥中淹死。”

如果说，20 世纪 50 年代以来以德国的库申涅克、施托克豪森、卡格尔，美国的路恩宁、巴比特，荷兰的贝汀斯，日本的诸井诚、松下真一等人创建的电子音乐，是作为音乐的一种新风格、新流派拓展的话，那么，20 世纪 90 年代以来在全球开始普及、推广与应用的计算机音乐创制技术，已成为了作曲家音乐创作新观念、新技术产生的“魔笔”。计算机音乐，我们再也不能把它当作电子音乐的当代化发展，而看作仅仅是一种风格、一种流派。因为，计算机对音乐全部构成因素的数字化处理和对所有传统乐器音色的取样和仿真模拟，其技术与水平已日渐完美。这样，作为作曲家在计算机上进行多种风格的音乐创作和作品临场表演性的音响模拟，在当前已经成了不可否认的现实。

与此同时，伴随着 20 世纪 90 年代后期出现的计算机国际互联网络，人们常形容为“信息高速公路”的诞生。而笔者则更形象地理解为这是“信息闪电”时代的到来。作为计算机音乐创制技术及其作品在这全新的“信息闪电”通道上迅速运行，已标志着音乐传播的高科技阶段已经出现。

这就是说，作曲家在计算机上完成的音乐作品如果在计算机国际互联网络上推出，那就如同在拥有2000万个座位⑤的全球性大剧场中演奏自己的作品和展示自己的音乐思想和艺术追求。全世界任何一个地方、任何时候，都可以从计算机上阅读你作品的总谱、分谱，欣赏你的音乐并下载和收集你的作品。这种新型的高科技传播方式，我们称为音乐的计算机网络传播，简称网络传播。

音乐的网络传播，已出现了一种全新社会特性。这就是：**音乐的网络传播，已根本排除了音乐在唱片传播和其它电子传播中对音乐商品载体（唱片、录音录像带、广播电视和某些演出活动）的依赖。创作演奏者和音乐听众之间的中间环节消失了，过去音乐传播原始形态的透明性特质在今天和未来的时代里得到了高科技时代的再现**。作曲家只要将充分创制完美 MIDI 音乐文件、MP3、Real Systm G2 和 Windows Media Advanced Streaming Format 等音乐文件（这其中已经全面包含了他的创作思想、审美倾向、旋律构思、和声处理等一系列作曲思想与技术的全面展示和他应具备的录音与音频处理等音响技术）推上互联网络，音乐的社会传播与社会交流活动就已开始。在这种独特的音乐传播中，作曲家与作曲家之间、作曲家与音乐听众之间可以就作品的多种形态进行直接的、及时的和全面的艺术、技术交流。

从这样一个意义上来理解这种新型的网络传播，那就是说，过去传播过程中非艺术人员出于非艺术动机而对音乐传播的人为导向、人为干扰也就消失了。作曲家可以不受音乐商品老板的多种制约而随心所欲地进行音乐语言的探索和创造，并直接进行全球性的音乐扩散。而且，作为计算机音乐创制技术的这支“魔笔”，已使作曲家广阔的思维与思维的实现同步：他不会担心在人为演奏技术上的困难，也不会担心在写作完毕后欲图付诸实践时，在

机遇、人力、物力、财力上遇到的多种困惑与麻烦。

也是从这样的意义上来理解这种新型的网络传播，笔者认为，我们的作曲家已开始、并进一步地获得某种解放。这是一种创作思想的解放，思维方式的解放，创作行为的解放和音乐传播的解放。

在人类的音乐发展史中，我们会发现，不管过去人们经历的是什么形态、什么种类的精神获释，都会导致新音乐语言的诞生。今天，高科技时代所导致的作曲家在音乐商品时代所受到束缚的解放，使我们看到了新时代的一种全新音乐世界的黎明和21世纪旋律语言的曙光。

20世纪以来，人们没有停止过对新的音乐语言、旋律语言的探索和追求。但是因为音乐传播对音乐商品载体的依赖，使作曲家们经历着痛苦的磨难。今天，当作曲家们在自己的个人计算机音乐系统面前时，这种探索和追求的可能性和现实性得到了强化。而且，在互联网络上，全球任何一个地方的作曲家们都可以自由地相互交流，其作品可以充分地学习和借鉴。在这样的条件下，那种过去封闭式的旋律构思格局会彻底打破，那种过去狭隘的民族主义旋律创作观念会根本动摇。一种来自传统，但又不等于传统的全新旋律语言将会诞生。

这种旋律语言，是在新的时代里，适应多种多样的社会音乐需求（广播、电视的栏目、版块、标题音乐、商业广告音乐、计算机软件配乐、各种题材的影视音乐等等）而出现的旋律语言。它们往往超越了凡烟俗火与人之常情，即超越了大众音乐中人们常用的评价语如“好听”、“动听”、“激情洋溢”等一类旋律的正常面貌，而进入一种既有奇异性，但又带高度的规范性、规律性和合理性的旋律形态。**这种新的旋律形态，不同于20世纪以来作曲家们在象牙塔里的钻研成果，但却吸取了他们成果的优秀部分和合理部分。这种新的旋律语言，在超越和回避传统的常规熟理中，**

又带大众性和普遍性；这种新的旋律语言，在迎合和满足全球性的音乐审美倾向时，又带独特的民族性和地区性。

在21世纪里，这是一种最有社会生存活力的旋律语言之一。

在国际互联网络上，我们有可能鉴赏和研究英国的计算机音乐作曲家比扬·林（Bjorn Lynne）⑥的音乐作品和全部乐谱（mid、wrk文件）。他在1995年以来创作并参与网络传播的音乐作品如《电子缤纷》(Electrolglow)、《漫步》(Jaywalkin)、《夜曲Ⅰ》(Serenity Ⅰ)、《湖堤》（A Jetty on the Lake）、《马卡尼克斯》（Makanix）等多首，给人带来的是一种新的感觉和新的体验；它们没有20世纪大众音乐的喧嚣与杂闹，也没有20世纪先锋派音乐的神秘与孤独；它们没有传统民间音乐的凉爽和朴实，也没有传统"文人音乐"的典雅与华贵。它们给我们陈述的是一种新的音乐语言。这些语言虽然新奇，但却感到它是普遍的。它似乎向人们暗示着21世纪人类所共同经历的思想、文化、政治、经济综合效应带来的新的感觉飞跃。在这些一组组多层次的旋律综合体中，它们大胆而合乎情理地保留了传统的一系列陈述模式；而在一个个的单声部旋律中，又大胆而合乎情理地吸收了原始民族在旋律构思上的单向性思维。旋律线条的张弛结合，音符时值的抑扬顿挫，和声功能的闪烁多变，曲式构架的纯朴连绵，把音乐听众带向了一个未知的，但令人神往的世界。

从今天到未来，以计算机为工具的作曲活动和音乐的计算机网络传播，摆脱了作曲环节对传播过程中音乐商品媒介的依赖。在作曲家们独立自主和自由飞驰的音乐语言、旋律语言创造探索的空间中，音乐的计算机网络传播将反过来影响、引导和促进新时代的音乐商品生产和音乐传播。

为此，未来的时代是作曲家们才华得到充分发挥的时代，是新的旋律语言在不断的探索中发展与积累的时代。

人类的音乐传播，经过了20世纪最后完成的四项叠加过程，将一起进入21世纪。新世纪，是一个音乐语言多元化的世纪，旋律构思五彩缤纷的世纪。在这里，艺术的一切都带有合理性和可能性。因此，它又是一个高度艺术民主化与艺术自由化的世纪。在音乐艺术中，传播和旋律，将在新一轮的岁月流动中向人们展示着它们惊人的成就和迷人的色彩；传播和旋律，也将在新一轮的社会检验中深化着它们紧密相关的鱼水之情。

---

① 笔者曾把人类音乐商品的历史进化划分为三个顺次出现的时期。即：音乐商品价值的零值时期，音乐商品价值的萌芽、发展时期，音乐商品价值的膨胀时期。这三个时期分别体现出音乐商品不同的社会运作规律。不同的国家、地区、民族，这三个时期的时间、内容形式均有不同的表现。详见《音乐社会学概论》第七章第二节"音乐商品的历史进化与发展"。

② 丁班胡同（Tinpan Alley）是美国纽约五号马路百老汇附近的一条小街。从1880年以来，这里是上百家音乐出版商家办公的集中地。故"丁班胡同"就成为了纽约出版工业的俗称和美国流行音乐的策源地。

③ （法）罗曼·罗兰：《我们时代的音乐家》，转引自（苏）A. H. 索霍尔：《社会学和音乐文化》，见《社会学和音乐美学问题》，列宁格勒1980年版第16、17页。

④ 同注①，第307页。

⑤ 美国麻省理工学院教授及媒体实验室创始人、《数字化生存》一书作者尼葛洛庞帝（Negroponte）写作该书的1995年前后，国际互联网络大约拥有2000万个网址。详见《数字化生存》第三部《数字化生活：新电子表现主义》，胡泳、范海燕译，海南出版社1997年版。

⑥ 英国音乐家比扬·林的电脑网址为Email：bjorn@team17. com. WWW：http：//www. team17. com/private/bjorn

（本文作者系中国艺术研究院音乐研究所研究员）

曹光平

20世纪音乐旋律形态初探

20世纪音乐，包括中国音乐、亚洲其他地区音乐、欧洲音乐、北美洲南美洲音乐、非洲音乐、大洋洲音乐在内，既有地域、民族、传统的差异，又有各种不同艺术流派、不同艺术风格和不同艺术倾向的区别，有所谓比较“激进”的音乐（包括无调性音乐、先锋派音乐等），也有与传统有比较密切联系的音乐，还有介于两者之间的既继承各民族优秀传统音乐文化又作了一些新探索，具有新的美学倾向的音乐，因此，现象非常多样而复杂。就相当大的部分的音乐而言，尤其是许多优秀的音乐作品，旋律仍然是一个非常重要的甚至是最重要的音乐表现手段，虽然在不同风格流派的音乐作品中表现形态有所区别。

旋律实质上是音乐的主要线性形态，它可以完全独立地存在，也可以与其他形态融合成一体。在有数千年文化历史的东方传统音乐（包括中国传统音乐文化在内）和西方传统音乐中，旋律一直是居于非常突出的重要地位，并且已经创造了许多已成为人类文化共同遗产的不朽旋律。在20世纪中国作曲家的许多优秀作品中，如冼星海的《黄河大合唱》、华彦钧的《二泉映月》、何占豪

与陈钢的小提琴协奏曲《梁山伯与祝英台》等都创造了非常优秀的不朽的旋律。20 世纪其他国家作曲家，如音乐风格音乐语言完全不同的普罗柯菲耶夫、肖斯塔柯维奇、斯特拉文斯基、亨德赫特、勋伯格、贝尔格、巴托克、梅西安、卢托斯拉夫斯基、武满彻、勃里顿、拉赫曼、克拉姆、里姆等非常强调个性的作曲家，他们创作了许多富有特色的优秀作品，旋律形态各异。

20 世纪中外音乐作品旋律形态的发展和特点，可以从以下几个方面加以研究和探讨。

一、音高关系的扩展

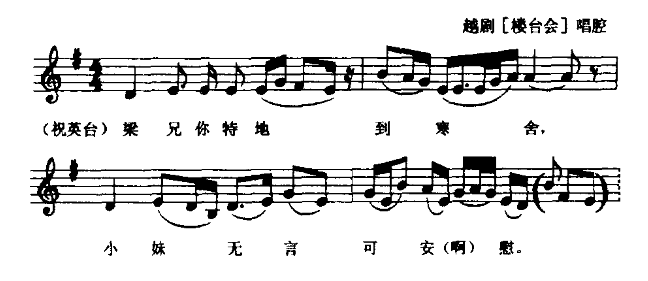
旋律形态最重要的是音高关系的线条结构，20 世纪音乐在这方面有所新的发展，但在继承调性传统的音乐和非调性音乐中，情况有所不同。

1. 在继承各种调性传统的音乐中，音高关系的扩展主要表现为以下几个方面：

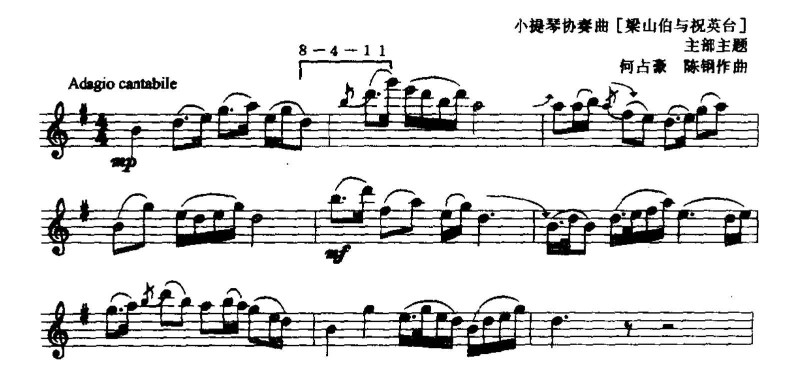
1）音域、音区、音程关系的扩大与复杂化

中国作曲家何占豪与陈钢的著名作品小提琴协奏曲《梁山伯与祝英台》的主部主题，吸取了浙江越剧的音调素材，在此基础上，音程、音区、音域则大大扩展了，出现了连续上行的八度加四度进行的宽广形态。

〔例 1〕



〔例 2〕



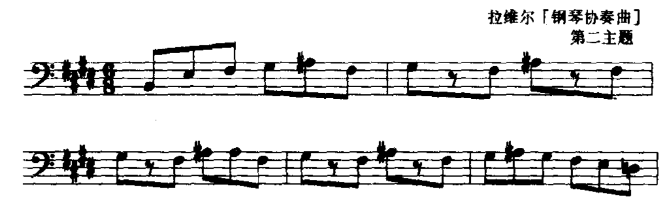
2）半音化手法的丰富与创新

前苏联著名作曲家肖斯塔柯维奇的第五交响曲是一部非常富于哲理性的作品，交响曲第一乐章第一主题，把直接的半音进行与隐伏的半音进行相结合，同时运用了连续的小六度反向跳进，及由六度到五度到三度到二度的音程逐渐压缩的手法，虽然 d 小调的调性未被破坏，但半音化的手法极富创造性和特色。该主题前八个音是一个不重复任何音的序列式的主题核心。

3）全音化的倾向

20 世纪部分作曲家，包括含印象主义倾向及含神秘主义倾向的一些作品中，有些旋律强化全音的连续或强调全音的地位，下例拉维尔的钢琴协奏曲的第二主题便带有此特点，但不是全音阶。
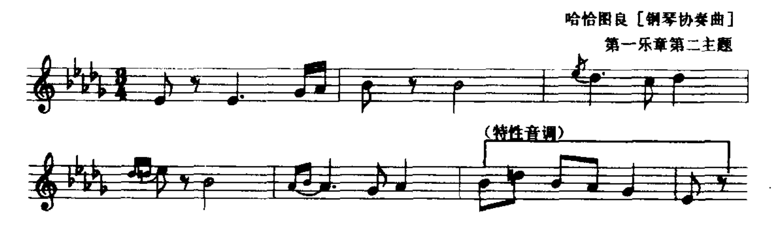
〔例 3〕



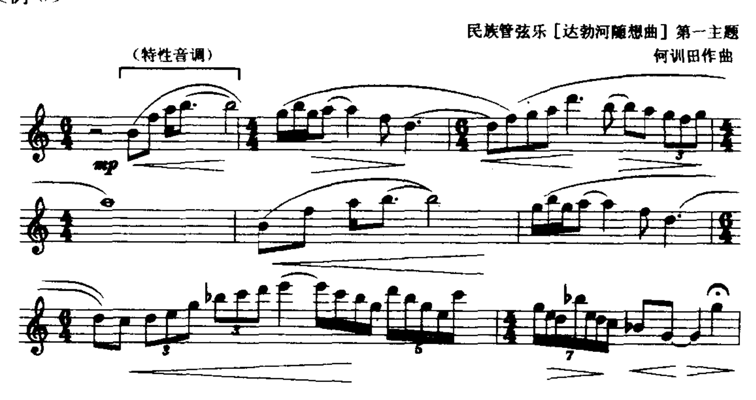
4）各种民族特性音调的强化和创造性地运用

20世纪中外许多继承传统调性的作曲家，非常重视各民族极富特色的旋律音调。匈牙利的巴托克、柯达伊，美国的柯普兰、格什温、格罗菲，日本的团伊久磨，南美的法维尼（乌拉圭）、庞塞（墨西哥）、维拉-洛博斯（巴西）、查维斯（墨西哥）、拉蒙一里韦拉（委内瑞拉）、希纳斯特拉（阿根廷），前苏联的哈恰图良、阿鲁秋年，菲律宾的卡西拉格，及中国许多优秀作曲家都是在这方面作出了突出的创造性的成就。以下两例只是许多优秀范例中的点滴。

〔例4〕



〔例5〕

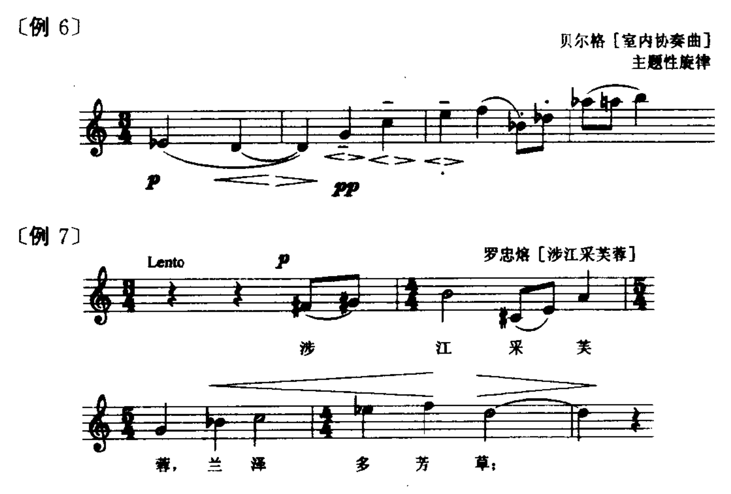


2. 20世纪专业音乐中，非调性音乐也产生了许多流派，但即

使在这一类的音乐中，大多仍有线形的关系，即旋律的形态，音高的波型曲线。

1）横向线型关系的扩展和变形

奥地利著名的12音作曲家贝尔格的《室内协奏曲》，是用12音无调性作曲法写作的，11个不同的音没有形成调性的感觉，但仍然很明显的形成一条由低向高旋律弧线，从曲线波型上看与《梁祝》小提琴协奏曲主部主题很相似。我国著名老一辈作曲家罗忠镕教授的艺术歌曲《涉江采芙蓉》的旋律也是用12音无调性作曲法写的，可贵的是作曲家把12音手法与五声性的有民族特色的音调相结合，创造出了一种似乎无调性又似乎有调性色彩的优美、深情的旋律线条（见例7）。



2）纵向线型关系空间的扩展，线条网络式的立体化旋律

在传统的音乐中，旋律主要是横向的线条关系。在12音体系的作品中，有时作曲家将12个不同的音分布在纵向横向不同的点位上，形成一种独特的线条网络式的纵向与横向结合的综合的立

体化旋律。美国当代著名作曲家巴比特的《三首钢琴曲》中第一首就用的是这种手法，每一小节均有12个不同的音组合成一个立体化的旋律网络，形成一种“蜂窝”式的点线结构。可以认为巴比特在这儿创造了一个非常独特的精美旋律结构，立体的线条。

二、时值、节奏、节拍关系的扩展
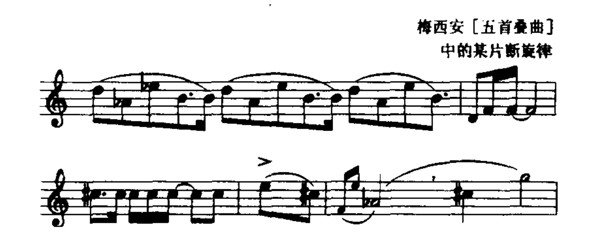
旋律形态另一个重要的方面是时值、强弱形成的节奏、节拍形态及关系。尤其在欧洲，传统音乐和古典音乐的节奏节拍关系比较规范，方整的现象比较普遍，相对而言，虽然也有不少变化，但总体而言，不十分复杂。

20世纪的音乐，在节奏节拍关系上有许多突破和变化，以下几类比较明显：

1. 节奏、节拍的多样化和复杂化

法国带有神秘主义色彩的大作曲家梅西安与俄国新古典主义大作曲家斯特拉文斯基是两位在节奏领域也作了巨大革新的巨匠。梅西安的节奏手法受到了印度节奏、希腊节奏的影响，也受到他热爱的“鸟鸣音乐”节奏形态的启示，又有他个人的大胆独创（见例8）。在下面让我们观察一个鲜明的旋律例子，从中可见梅西安节奏的特殊多样性、复杂性和魅力。

〔例8〕



2. 变节拍手法的广泛使用

20世纪初，从俄国大作曲家斯特拉文斯基、匈牙利大作曲家巴托克等人大量运用各种交替节拍、不规则的变节拍、不规则重音等手法，使音乐的节奏动力大大增强，影响了20世纪各代作曲家的节奏节拍处理（见例9）。斯特拉文斯基的芭蕾舞剧《春之祭》是非常典型的。

〔例9〕

斯特拉文斯基［春之祭］
第二部分之［圣舞］片断

♪=126

sempre *f*

3. 散节奏、散板节奏的广泛使用

在中国传统音乐中，包括戏曲、曲艺音乐，散板节奏是非常富于特色的，在这种节奏背景下，旋律自由地甚至即兴式的发挥，乐曲十分自然流畅。而在欧美古典音乐中几乎很少这种节奏形态。20世纪欧洲现代音乐都在这种节奏形态上向东方音乐和中国音乐靠拢，也出现了许多散节奏、散板节奏的旋律形态。波兰当代大作曲家卢托斯拉夫斯基在他的作品经常运用散节奏，并结合运用他的偶然主义技法，第三交响曲的开端就是一个明显的范例。

三、音色、音质、音响素质波型的旋律化

从十二音体系无调性音乐的创始人奥地利著名作曲家勋伯格起就注意音色波型在旋律中的独特作用，他的杰出弟子奥地利另

一位著名作曲家韦伯恩更是创造了点描音乐，音乐在旋律线中的作用大大加强。在这种音乐中音色的交替几乎与音高的变化一样频繁。

1. 旋律构成中音色等因素作用的扩大

2. 音色旋律

音色旋律主要指音高关系基本不动，由音色变换形成的旋律波型。

中外20世纪音乐的旋律问题，是个非常复杂的研究课题，期待大家一起作进一步深入的研究和探讨。

（本文作者系星海音乐学院教授）

彭根发

论新时期我国作曲家的歌曲旋律

（摘录）

纵观我国歌曲作家的旋律写作，大多数作曲家的旋律音调植根于民族民间音乐的沃土中，尊重人民大众对民族旋律的审美期待、审美心理、审美习惯。从旋律的写作方法而言，大致可分为四种类型：第一类是直接运用民歌及其他民间音乐原型。这一类歌曲的作者，在民族民间音乐的收集整理积累方面下了极大的功夫。其成功还在于根据歌词的内容准确地选用形象鲜明、旋律动听的民歌原型。第二类是选用民歌原型稍作加工。如王洛宾的大部分作品即采用这类写法。第三类是以民族民间音乐的某一音调作动机，发展成曲。第四类是将民族民间音乐融汇贯通，根据歌词提供的意境及感情藤架转化成具有个性化的乐思挥洒成曲。我们称之为综合性旋律音调。新时期我国歌曲作家的歌曲旋律的主流型写法是采用综合性旋律音调的写法。这一方面是因为采用民歌原型及稍作加工的写法有一定的局限性。优秀的民歌经直接引用后，可引用的资源越来越少。民歌的直接或稍作加工的运作不失为一种歌曲旋律的写作方法，但不可否认这种写法也在一定程

度上束缚了作曲家的创造性的旋律思维。这就决定了它不可能成为新时期歌曲作家的主流的旋律写作方法。新时期的优秀歌曲作家施光南、王酩、谷建芬、王立平、张丕基、郑秋枫运用综合型旋律音调的写法创作了一批脍炙人口的优秀歌曲，如:《祝酒歌》、《在希望的田野上》、《难忘今宵》、《大海啊，故乡》、《乡恋》、《我爱你中国》等。这种写法的成功之作还应该提到《美丽的花环》(万卯义词　侯小声曲)。作曲家成功地将各民族的音调有机地融合成一体，出色地、创造性地表达了歌词的内涵。施光南在歌曲创作中强调运用“综合的民族风格”，他的《祝酒歌》、《在希望的田野上》即是这一旋律创作思想的成功的实践。

抒情歌曲创作的个性化、抒情化必然带来歌曲旋律的变化，这集中地表现在抒情歌曲旋律标新立异的个性化特点。王酩是这方面的代表性作曲家。他强调歌曲创作中的音本位价值，音乐并不屈从于歌词，特别是流于直白的歌词所确定的基调，而着力于音乐自身美质的揭示。他的旋律具有标新立异的个性特征，旋律中充溢着创造性想象，节奏变幻丰富，得心应手地游移调式造就了音响迷人的色彩感。如《角落之歌》、《知音》、《难忘今宵》都体现了上述的旋律特征。王酩在歌曲的词曲结合上，多采用一字多音的手法，着意追求旋律自身的美质，实现音本位价值。

施光南是在抒情歌曲创作领域卓有成就的，刻意创新的旋律大师。他的歌曲旋律优美动听，大气洒脱，他是新时期我国歌曲创作有代表性的作曲家。他的歌曲旋律丰富多彩，在他的歌曲集中，找不出一首歌是采用民歌原型或在民歌原型基础上稍作加工的。他在具有丰厚的民族民间音乐积累的底蕴上，融汇贯通，转化成个性化的乐思汩汩流淌，形成独特的旋律风格。他的《周总理，你在哪里》和《在希望的田野上》在旋律写作上取得了前所未有的成就。在《周总理，你在哪里》中，作曲家将器乐旋律的

写作手法创造性地运用在抒情歌曲的创作中，克服了歌曲旋律方整性、收拢性的局限，以器乐旋律动力性的音调开展手法很好地完成了这首大型的、感人至深的抒情歌曲。这在我国抒情歌曲的创作中是开了先例的。在《在希望的田野上》这首新时期的农村歌曲中，作曲家摒弃了拘泥于民歌音调的“小家子气”的旋律风格，创造性地融汇了南北民歌、戏曲的音调，写出了明朗、大气、清新、抒情的新时期的农村歌曲。歌曲的主题音调大胆地从高音区进入，以大三和弦为旋律的骨干音，使主题音调明朗而开阔，一股蓬勃清新之气迎面扑来，沁人心脾。从建国初期的《三头黄牛一套车》到六十年代的《李双双小唱》到新时期的《在希望的田野上》，我国农村歌曲旋律的发展轨迹尽收眼底，农村歌曲旋律的时代感问题也变得不是那么抽象了。施光南的《在希望的田野上》的旋律写作取得了时代性的突破。

谷建芬的歌曲旋律特点与王酩的旋律特点相反相成，相映成趣。她的歌曲旋律较多地运用一字一音的词曲结合手法，即善于创造性地运用同音反复的手法获得独特的艺术魅力，以直线美与曲线美的对立统一构成歌曲旋律的线性美。如《年轻的朋友来相会》即是这方面的代表作。同音反复配合活跃的节奏表达年轻人活泼、热情的性格。从总体上说，旋律是以曲线为美的。谷建芬的歌曲旋律并不违背这一旋律线性美的特点，而是以局部的直线旋律服从于整体的曲线旋律，不追求细部的委婉动听，力求整体旋律的优美动听，使她的歌曲旋律简洁舒展，平易上口、优美动听，深受当代青年的青睐。

《十五的月亮》是家喻户晓的优秀抒情歌曲。作曲家铁源是新时期有独特个性的作曲家，他的作品具有强烈的时代精神，浓郁的民族风格，鲜明的群众特色和创新意识，感情浓烈，旋律动人，雅俗共赏，独具风韵。他成功地把主题的严肃性与旋律的亲近性

融为一体。战争的重大题材诗情画意的侧面去抒发感情，取得了极大的成功。这也要归功于改革开放后良好的社会氛围。铁源有旋律音调的写作上，具有“语不惊人誓不休”的精神，他丝毫容忍不得旋律进行的平淡无奇而每每运用大跳使旋律奇峰突起，别开生面，打破旋律进行的一般化，获得鲜明的旋律个性。大跳是一种富有魅力的旋律进行，如果运用得好，能收到使旋律顿时生辉，成为“曲眼”的效果。在民间歌曲中时有出色地运用大跳的范例。如山西民歌《打连成》，榆林小曲《五哥放羊》，陕北民歌《脚夫调》等。在当代我国歌曲作家中铁源是运用旋律大跳的专家。他在《在那桃花盛开的地方》、《十五的月亮》等歌曲中成功地运用了大小六度、小七度、纯八度跳，形成了旋律进行的特色，那些独具特色的大跳及顺势引出的旋律进行每每成为扣人心弦的曲眼，所以铁源歌曲旋律的连续大跳的旋法既保持民族音调的线性美，又增强动力感。他使用大跳进行最成功之处在于始终保持旋律的线性美，毫无生硬、雕琢之嫌，天然浑成，且有浓郁的民族风格。铁源歌曲中的大跳旋法继承了民歌中运用大跳进行的传统，又有所前进，有所发展，形成了他的歌曲旋律特色。

（本文作者系甘肃省音乐家协会作曲家、编审）

孙 博

主调旋律与复调旋律的思维方式和时代落差

音乐作为人类表达情感的一种方式，有其独特的表现形式，它是以声音作为构筑手段的艺术，是通过各种音乐表情要素去表达人们的喜怒哀乐，去描绘大千世界。

旋律无疑是众多表情手段之中最为重要的组成部分之一。它在生成时期和写作特征上又分为主调旋律与复调旋律两大类型。无论是主调音乐或是复调音乐写法，都有其多种多样的旋律组合方式。它们二者在音乐中无论是独立存在或是以不同的结合方式同时并存，以及或是方式的变化与更迭本身等，都在很大程度上反映了音乐历史的变化并从而形成其明显的时代特征。因此，研究音乐发展中每一时期的状况，即根据不同时代、不同作家的作品，分析其旋律特点和写作手法，以及比较其音乐思维方式等，应是一项较有意义的课题。

本文力图通过对音乐发展史中三个重要阶段的描述来揭示二者，即主调音乐与复调音乐旋律之间的个性与内涵，以及相互渗透和相互依存的关系，进而，对二者在历史发展过程中不断变异

的现象与规律等，做出一般的分析评价。

一、巴洛克时代的音乐写作风格及历史意义

巴洛克时代的音乐在写作风格上虽然不能全部抛弃传统的写作方式，但却在不间断地发展和演变，用以确定其时代的特征。

文艺复兴时期的基本音响观念是由几个独立声部组成的复调音乐，而巴洛克时期的音响观念则是稳定的低音和绚丽的高音部，这两个声部用平淡的和声结合在一起。这一时期新的规则是强调低音部，高音部和低音部各自独立，成为音乐织体中的两条基本旋律，而表面看来内声部好像是无足轻重。

这个时期的作曲家的一个普遍特点，是表达各种思想感情，一改音乐单纯地用于宗教，去写作某一种特定的表演形式，而且开始使用和声支配的对位。经常应用典型的和声进行和旋律进行，从而也导致大、小调体系的形成。数字通奏低音在不协和音程、变音体系理论的发展中起着相当重要的作用。使音乐架起从对位到主调音乐，从线条旋律走到和弦、和声结构的桥梁。

巴赫作为巴洛克时代的作曲家，他的大部分作品均为复调音乐。在他的音乐中我们可以看到，旋律与对位的高度结合，丰富而多变的和声运动，调式变音新颖而合理的使用，就旋律本身可见其构筑调式、节奏、及和声等因素之上，形成缺一不可的组合形式。从其旋律可以明显地看出音乐的形象、风格及体裁特点，内部结构具有严谨的逻辑性和组织性，而且有明确的调式、和声功能结构原则，线条清晰有层次感。

在巴赫《平均律钢琴曲集》I 第一首的主题中，我们可以看到：旋律写作很有性格，以动机形态来构成；节奏也很有特点；运用的调式鲜明；并采用模进的手法，衔接紧密，环环相连，一气呵成。

巴赫《平均律钢琴曲集》I第十四首，是一首充满抒情性的旋律，构成线状的连绵不断，没有休止停顿，线条起伏有致，整条旋律是由一个上行音型（核心材料）引伸而来。结构逻辑清楚，伴有模进，形成一层层冲击式进行。

从以上的例子中我们可以看到巴赫的旋律，具备明显的复调音乐旋律的特征。其结构逻辑也是采用复调方式的，不同于主调音乐旋律的结构逻辑。

亨德尔是与巴赫生活在同一时代的伟大作曲家，但是他的写作风格则不同于巴赫。

亨氏的音乐风格结构是多元性的，其旋律方面的装饰随着巴洛克时代趋势使然；节奏着重强音，使人容易了解；并常有对比色彩。其使用旋律的长度一般也比巴赫更为悠长，但十分注重其歌唱性，他的音乐作品是以主调音乐风格为主。

如亨德尔《大协奏曲》的主题，其旋律结构具有明显的方整型特点，由非常对称的上下句构成，延缓了传统的分解和弦式所构成的主题，有明确的句逗和终止，其旋律进行的逻辑不同于复调式音乐的思维方式。

将巴赫与亨德尔的作品之中的旋律加以比较分析，我们清楚地看到巴洛克时期主调音乐与复调音乐旋律写作的各自特征。他们之间虽然有着相同之处，但仍然存在着个异的表现形式。由此看来，在巴洛克时期就已经形成了主、复调两种不同的音乐创作方式和音乐思维逻辑。

二、浪漫主义时期的旋律写作形态

自18世纪下半叶起，混合自由写法的主调音乐在“古典风格”中占有主导地位。因此，独特的复调陈述形式失去了从前的主导意义，但在一些杰出的大师们的写作中还可以看到用复调思

维方式构思的作品。

由于复调写法基本上开始衰退，音乐进入到主调音乐为主的写作时期。特别是从19世纪下半叶更是如此。但这一时期的音乐又有很大程度的兼容性，主、复调写法的相互渗透成为这一时期的写作特点。

在这个历史时期，音乐充满个人情绪的热情与表现，更具抒情格调。由于情感表露不可能受到固定形式的约束，因此旋律写作的结构伸缩性很大，从而构成这一时期旋律写作的特征。

这一时期产生了很多伟大的音乐家。贝多芬是古典乐派与浪漫乐派之间的桥梁式人物，即代表古典乐派结束和浪漫乐派开始。他的创作是建立在古典主义与浪漫主义高度对立而统一的美学基础之上的。在旋律写作方面，其思维方式、结构逻辑都有自己的独特风格。在写作中打破古典结构中的过于方整的对称形态，虽然有的仍有运用，如通过在旋律性乐句的句逗之间插入应答句，来加以掩饰，使其结构产生新的平衡方式。

贝多芬《第五交响曲》第一乐章主题，旋律的构成是下行三度音程的动机式主题，伴有弱起的节奏形态；第二乐句作下行二度模进。内含和声因素，构成典型的主调写法。

贝多芬《第六交响曲》第一乐章主题，其旋律构成为一个乐句，思维方式不同上例，更有区别于古典交响曲的旋律构成形式，打破其方整型、对称型写法，形成有乐句、乐逗的插入应答因素。

贝多芬《第九交响曲》的终曲合唱则采用了两种思维方式结构而成，既有主调写法，又有复调写法，使之相互渗透、相互兼容。

舒伯特这位旋律写作大师，他的创作方式是典型的主调音乐思维。旋律的构成多以和弦式及和声的进行内涵为原则。这也是从古典乐派的前辈们那里继承过来的。如舒伯特的艺术歌曲《鳟

鱼》的主题。
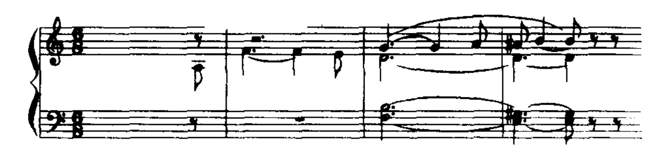
瓦格纳是音乐史上又一位划时代的人物。他基本上依据传统的技法，在大小调的范围内，大大发展了半音手法，扩大了调性范围，最大限度地挖掘了和声与旋律等在塑造音乐形象方面的表现意义。他把传统的技法发展到了极限。在他的后期作品中，已出现了现代和声的某些萌芽。

瓦格纳在他的歌剧主题旋律构思方面也开辟了一条崭新的道路，即"主导动机"的贯穿发展。诚然，瓦格纳的"主导动机"的运用手法并不是凭空而来的，在写作手法方面，早在复调音乐的兴旺时期，就有其萌芽；在形象意义方面，它也随着标题音乐的发展与戏剧内容的需要而在瓦格纳之前就有所运用。

由于在他独创的歌剧中人物形象、戏剧情节以及矛盾冲突等方面，表现出多样化、复杂化和重叠化的特征，在"主导动机"的构思中，经常可以看到两个以上性格主题同时或交错出现的现象。这就给主、复调音乐思维的并用带来了一个绝好的契机。

〔例 1〕

瓦格纳［特里斯坦与伊索尔德］序曲



这是《特里斯坦与伊索尔德》中序曲开始部分的"特里斯坦与伊索尔德"动机，或称"爱情"动机。先出现的内声部旋律，以六度向上跳进之后开始半音下行，这一部分可称为"痛苦"动机。从 G 开始半音上行的旋律声部可称为"热情"动机，二者结合，即构成"爱情"动机。这是一个模糊调性、隐退主和弦、多主题重叠的著名范例，也是一个浪漫派后期主、复调结合运用的典型方式之一。

三、20 世纪、近现代写作特点

20 世纪的音乐，特别是二战后的音乐，从音乐史的角度上看是呈多元化发展的趋势：各种流派、各种体系、各类技法及各式风格令人眼花缭乱，目不暇接。随着传统和声、调性、结构逻辑等堡垒的一个个被摧毁，传统的旋律写作思维在它的概念上发生了巨大的改变；传统的主、复调音乐思维的定律以及运用的一般模式也开始发生变化和动摇。20 世纪的音乐已有了自己的一批批开路的先锋，他们的作品、他们的风格以及他们建立体系的真正意义就在于打破传统的美学观念。然而，给他们带来的一切新的观念、新的技法、新的体系逻辑等均离不开真正传统的根源和脉络。

纵观 20 世纪近现代音乐的诸类派别和技法，它们虽然已经脱离了传统观念上的主、复调旋律思维的一般定式。然而，它们的思维脉络大体上仍可辨出源于复调思维方式的种种现象，复调思维方式成为它们音乐组织的总体逻辑。

近现代音乐中的线状形态是 20 世纪音乐语言的一个重要组成部分。现代线性思维重新强调了声部的横向功能、进行逻辑和对位法的纹理。它与文艺复兴时期盛行的严格复调音乐一样不受功能和声规律的束缚，更多是一种合乎逻辑的偶合。换言之，在若干具有完美线条的声部运动中，寻求纵向饱满的和声组合。这里起主导作用的横线条，它支配着纵的形式，并由横产生纵。不过无论在纵、横哪一方面，比历史上任何时期都更加复杂得多。简言之，复杂的横产生复杂的纵。

线状形态的思维并不是 20 世纪才出现的。它有两个渊源：其一是根据古代依附性的奥尔加农(Organum)——复调音乐及严格复调音乐的法则引伸、发展出来的；其二是主调音乐经过长期的孕育、演化的结果。它经历一个从量变到质变的过程。到了世纪

之交，声部的横向功能日益得到强调，旋律已从不“驯服”转向彻底的“叛逆”。它无视任何传统和声的法则，按照各自独立的线条交织、重叠，并努力把古代复调音乐的原则现代化。形成现代音乐中的线性思维和线性结构。

声部的独立性和写法中的对比性是复调音乐思维的总原则。而线状形态的写法也是努力追求在各自线条中的独立和对比因素。

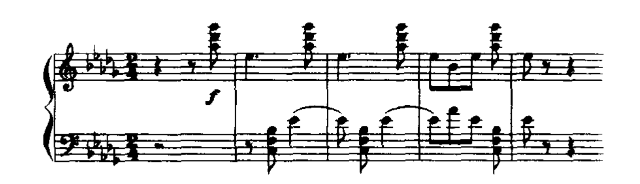
〔例 2〕

格什温［兰色狂想曲］

级进（自然音或半音的）是获得旋律动势最自然、最有效的手段。连续的级进在惯性法则的支配下，饱含着无穷的动力，有一股抗拒阻力强烈前倾的势头。相互结合的两条独立横线保持着反向的进行，放弃了纵向的制约，表现出更多的灵活性和偶然性。

〔例 3〕

巴托克［小宇宙］



巴托克的作品《小宇宙》第 132 首，该曲自始至终纵横线条均由完全四度音程“绘成”。各音以及各和弦以主音——E 音为水平轴线保持着精确的对称关系，音响效果新颖，赋予乐曲一种无形的驱动能量。
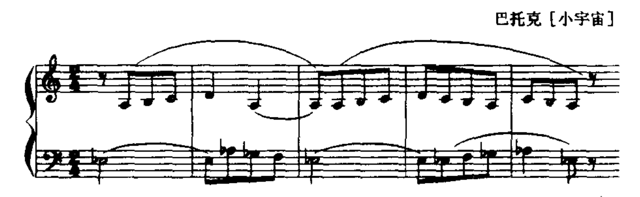
总而言之，近现代音乐中的线状形态，是在复调音乐思维逻辑基础上的一次革命和一次飞跃。它给人们带来一种新的纵横关系的概念，它扩展成音乐运动中时间与空间因素的一切表现形式。

近现代音乐中除了声部在线状形态现象上表现出它的独特性，在调性意义上也体现了各声部多层次横向发展的组合结构。从某种意义上说，在新的层次上再现了若干复调思维的特点，各声部旋律以各自不同的调性重叠或交替流动，使纵横两个方面都获得了新的发展。由此使得近现代音乐向多层次、多线条化、多调性、多领域的立体化方向迈进。

多调性的应用，与传统的调性重叠，是现代音乐中的多调性的最大区别。只是在于这些卡农中垂直的音程关系与和声关系以传统的和弦结构与协和音程为基础。而现代音乐中的多调性复合的现象，其纵向的和声关系已不受传统和声的束缚，追求音乐思维复杂化是近代音乐总趋势内的一种表现和结果。

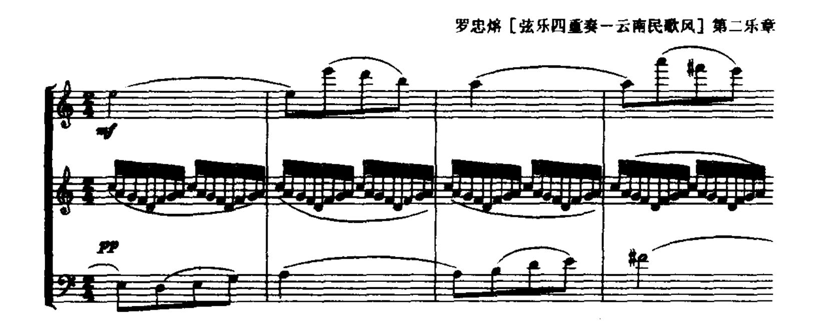
〔例 4〕

巴托克［小宇宙］



上例在巴托克的作品中可以看出两个不同调性的旋律声部的结合，两个声部的旋律都采用复调化的写法，与传统复调思维的不同点只在于组合方式上的调性意义不同；调性思维复杂化是与传统复调化写作的分水岭。

〔例 5〕



在上一片断中，内声部的持续音型是描写天籁似乎充满大自然的背景。大提琴和小提琴山歌风的复调性旋律好似男性与女性的对话，体现出既有景观的衬托又有人物性格的描写。因此，多调性的创作思维并非是纯理性化、纯结构化的处理，作为一种特殊的手法，它可以具有各种表现作用。由于处理方法繁多，其表现作用的范围亦甚广泛。但总的来说，在各声部的相对独立、相对对比、相互衬托和相互补充上体现出它的典型特点。因而，在其写法和思维方式上绝对属于复调思维范围的类型。

序列音乐的鼻祖勋伯格的自由无调性音乐，前承晚期浪漫派半音风格；后启高度逻辑化的序列主义。他统一音乐的思维逻辑主要是向巴赫以前的复调传统来寻求他的统一手段。用复调形式为自由无调性音乐提供明确可辨的组织形式，成为高度严密的统一体。古老的复调形式与无调性相结合，在勋伯格的笔下大放光彩。

乐曲由三组卡农组成：小提琴和大提琴是相距一小节的八度卡农；单簧管和短笛是相距三分之二小节的五度卡农；钢琴将第二组卡农主题扩张，两手奏出相距一又三分之一小节的五度卡农。伴

奏部分严格的卡农形式，将极其复杂的总体音响逻辑地组织起来。

综观近现代音乐思维的发展，其脉络都是由它们之前的音乐思维逻辑逐渐发展形成的。由调性的扩张到多调性的复合，乃至泛调性、无调性以及序列音乐的完善及诸如数列音乐、偶然音乐的涌现等等。虽然不能排除有受主调音乐思维影响的痕迹，但它们中的主要思维脉络都是沿着复调音乐思维的路径发展起来的。从音乐历史发展的轨迹中，主、复调音乐的思维分分合合；纵横思维关系的分支与交错；理性思维观念与感性思维观念的演变与综合，以及它们之间的相互兼容、相互渗透、相互影响无疑对音乐思维的发展起着相当大的推动力。

结束语

通过以上的描述与分析不难看出，(1) 音乐历史的长河始终是变化着的，从美学角度，所变化的是音乐风格，而从音乐形态角度，变化着的，则是音乐写作方式；(2) 就写作方式而言，最重要的方式就是主调音乐写法与复调音乐写法。如前所述，两者的独立、并存以及相互渗透等，既构成了早期历史中单音音乐的延续发展，同时也使近现代音乐的发展有了开拓的基础以及必要的前提；(3) 然而，无论写作方式如何变化，"旋律写作"——作为音乐中"音高组织"的构成，则是写作中总也无法回避并始终催人思考的首要问题，"旋律写作"有可能不仅是写作方式的改变，而且更是思维方式改变的重要支点。因此，我们可以这样来表述并以此作为本文的结束，那就是——历史千变，旋律永恒。

(本文作者系沈阳音乐学院作曲系讲师)

附录一

中国近现代旋律学研究文献目录（初编）

萧　梅　　范俊英

此目录初编，为参加1998年“全国首届旋律学研讨会”所撰。其目的无非想通过文献的梳理来看一下学科的发展轨迹。然而，编纂之初，即感困难。原来旋律学范围之所涉，实在太宽了。

且说旋律构成的基本理论，就有单个音、音阶、调式、调性、音律、律动（节奏、节拍）、旋法以及曲式等逻辑因素，还有音色、音强等表现因素的研究。而在那些偏爱纵向乐里的民族里（如西方民族），其旋律的进行根本离不开和声或者复调的支持。那么，哪一种音乐技法不是与乐思的衍展或说是“线性运动”相关呢？就中国传统音乐来说，由于其音乐当事人偏爱横向乐思及其音乐型态的“线性”倾向，使得体裁类别的型态研究几乎都与旋律相关。那些欣赏性的作品分析、概论性的对某一地区或某一民族的音乐研究，都有相关旋律分析或旋律构成基本理论的论述。而那些演唱、演奏的技法也对旋律的表达形成了影响，还有诸如语言等人文背景对旋律构成的直接关联……等等。这些问题都影响着本编目的取舍标准。

---

* 本文作者萧梅系中国艺术研究院音乐研究所副研究员；范俊英系馆员。

尽管旋律的研究已有很长的历史了，但以“旋律学”冠名的研讨会，在中国尚为首次。为了给与会的学者们提供一个参考，这个编目还是选择了一个较为宽泛的标准。它包括了旋律构成的基本理论，如《音腔论》《中国音乐节拍发展中的几个问题》等；中国传统音乐体裁类别中的型态研究，如《潮州音乐的变奏手法》《汉族民歌旋律结构中的装饰性特点》等；旋律构成的美学及人文背景研究，如《中国音乐的线性思维》《论广州话九声与粤剧唱腔的关系》等；旋律写作及作曲技法分析，如《同基音场旋律思维的音调特征——巴托克弦乐四重奏研究之一》《歌曲作法简明教程》等；音乐赏析，如《唐宋古乐遗踪——〈寒鸦戏水〉试析》《京韵大鼓〈丑末寅初〉》等；演唱、演奏与旋律的表达，如《声乐节奏》等，以及旋律学学科建设、旋律学译文等学术领域。

本编目涉及刊物共24种，它们分别为《国外音乐参考资料》、《黄河歌声》、《乐艺》、《黄钟》、《交响》、《民族民间音乐》、《人民音乐》、《世界音乐》、《外国音乐参考资料》、《新音乐》、《星海音乐学院学报》、《音乐研究》、《音乐艺术》、《音乐探索》、《音乐学习与研究》、《音乐译文》、《音乐译丛》、《音乐人文叙事》、《乐府新声》、《乐学》、《艺苑》、《中国音乐》、《中国音乐学》、《中央音乐学院学报》。历史跨度从本世纪30年代至90年代。共收录文献1402篇，其中包括译文78种125篇。

本编目将翻译文献与中文文献分列，读者可以从中辨析它们之间学术着眼点的异同以及影响。

本编目按刊物分类。其中刊物的排列顺序，以刊名的读音字母先后为序。刊物下列的篇目按年代排列。每一篇目以篇名、作者、年代、期号、总字号、页码为序。依循年代的推移，读者可以在目录中发现旋律学研究在不同时期的不同特点，也可以发现不同刊物的学术倾向或学术任务的转移。比如，《人民音乐》在50

年代有 49 篇旋律学的文献发表，而在整个 90 年代仅发表了 6 篇相关文献。而进入 80 年代，各音乐院校的学报，则将各地的传统音乐研究推向了高潮。随着中国音乐的深入研究，人们已经不满足于旋律研究的结构逻辑层面，而对音色、音强、音速以及语言、民间演唱、演奏法等旋律构成的表现因素或说是相对逻辑因素的"上加层素"（赵元任）给予了关注。

本编目仅涉及音乐期刊，专著从略。主要原因在于但凡关于中国传统音乐体裁或类别的专著及概论，都有涉及旋律学范畴的研究。要免于挂一漏万之嫌，只能留待日后更为细致的工作。文献编目亦为漫漫之路，仅此"初编"以供参考。

黄钟

1. 五声风格异调配置的色彩对比　刘达　1987.1（创刊）　P.21
2. 在雅俗的双轨间探路——随州花鼓戏《大鹏歌》的音乐立意　刘正维　1987.2　P.18
3. 五声调式复调化声部处理　赵汝德　1987.2　P.35
4. 论音乐的民族风格与时代特点　孙振兴　1987.2　P.37
5. 山东民歌调式分析　张景元　1987.2　P.38
6. 点调性、群调性观念及其对曲式结构的影响　刘健　1987.3　P.11
7. Do Mi Sol 三音列新论　蒲亨强　1987.3　P.39
8. 论曲式结构的分离与聚合　林贵雄　1987.3　P.64
9. 论音色旋律技术　高鸿祥　1987.4　P.1
10. 论鄂西土家族哭嫁歌　方妙英　1987.4　P.30
11. 高腔系"通用腔"研究　蒲亨建　1988.2.6　P.47
12. 论中国青年作曲家的音核技法　钟峻程　1988.3.7　P.12
13. 主题性因素在音乐发展中的全方位控制——两首获奖作品技术分析　林贵雄　1988.3.7　P.35
14. 曾侯乙编钟与兴山体系民歌的定律结构　王庆沅　1988.4.8　P.66
15. 荆楚民歌三度重叠与纯律因素——兼论湖北民间音乐与曾侯乙编钟乐律

的比较　童忠良、郑荣达　1988.4.8　P.57

16.《斗姥宝诰》试析——兼论道乐"九旋腔"的曲式构成原则
周振锡　1990.1.13　P.33

17.试论《二泉映月》的道乐特征　王忠人　1990.1.13　P.42

18.姜白石自度曲乐谱中的反声与《暗香》——白石道人自度曲声律考辨之一
丁纪园　1990.2.14　P.46

19.论西方音乐作品中调性结构和材料结构的同步性与异步性
刘健　1990.2.14　P.1

20.廖宝生的复格曲《花鼓》　周雪石　1990.2.14　P.72

21.湖北民歌宫调分析　黄中俊　1990.3.15　P.23

22.姜白石自度曲中的"拽声"与《翠楼吟》——白石道人自度曲声律考辨之二
丁纪园　1990.3.15　P.35

23.从《貔貅舞曲》和《三峡素描》看王义平的创作风格
刘晓江　1990.3.15　P.82

24.论汉族调式的平衡原则　刘正维　1990.4.16　P.1

25.中国传统音乐非常规煞声型态试析　张振涛　1990.4.16　P.9

26.花儿之类别及其族属　杨鸣键　1990.4.16　P.30

27.湖南汉族羽调式的色彩音　鲁颂　1990.4.16　P.38

28.曲式分析中的共性问题　李吉提　1990.4.16　P.55

29.核心九声与金字塔效应　冯广映　1990.4.16　P.69

30."偏音"在民族调式中的功能及其运用　王小路　1990.4.16　P.85

31.论"八卦"音节及其组合运用　刘建辉　1990.4.16　P.86

32.古朴的乡韵,精致的构思——评吴继红获奖作品《山月》
江江　1991.1.17　P.29

33.瑶歌与汉歌壮歌关系探微　梁甫基　1991.2.18　P.22

34.20世纪节奏的发展及其组合特征　张巍　1991.2.18　P.81

35.姜白石自度曲乐谱中的住声与《鬲溪梅令》和《惜红衣》——白石道人自度曲声律考辨之三(上)　丁纪园　1991.3.19　P.9

36.同基音场效率思维的调式形态——巴托克弦乐四重奏研究之一
周雪石　1991.3.19　P.44

37."五句子"与"五声子"索隐——关于两个民歌结构术语的初步探讨
刘小君　1991.3.19　P.79

38.动机和它的结构生成力量——音乐分析笔记
彭志敏　1992.1.21　P.50

39.姜白石自度曲乐谱中的住声与《鬲溪梅令》和《惜红衣》——白石道人自度曲声律考辨之三(下)　丁纪园　1992.1.21　P.69

40.五声性序列初探　周雨　1992.2.22　P.41

41.戏曲创腔手法概况　石生潮　1992.3.23　中国戏曲音乐研讨会第二次年会论文专号　P.11

42.泛剧种作曲技法五摘　刘正维　1992.3.23　中国戏曲音乐研讨会第二次年会论文专号　P.13

43.论变化结构是戏曲作曲重要技法　安禄兴、安啸梅　1992.3.23　中国戏曲音乐研讨会第二次年会论文专号　P.16

44.简论戏曲唱腔的创作传统　饶兴华　1992.3.23　中国戏曲音乐研讨会第二次年会论文专号　P.20

45.刚柔相推"穷""变""通"——戏曲作曲之"散、整、快、慢、融、接、夹、背"八法初探　宋运超　1992.3.23　中国戏曲音乐研讨会第二次年会论文专号　P.26

46.以歌诗为基础的声腔发展原则——传统曲法初探　钟清明、彭才田　1992.3.23　中国戏曲音乐研讨会第二次年会论文专号　P.31

47.戏曲音乐中的重复手法　李大庆　1992.3.23　中国戏曲音乐研讨会第二次年会论文专号　P.33

48.论"内五调""外八调"的技法　贾古　1992.3.23　中国戏曲音乐研讨会第二次年会论文专号　P.37

49.略论"旋宫转调"在吸取唱腔中的运用　启祥　1992.3.23　中国戏曲音乐研讨会第二次年会论文专号　P.39

50.引进、融合、贯穿　杨卫民　1992.3.23　中国戏曲音乐研讨会第二次年会论文专号　P.52

51.汉剧《宇宙锋》反二黄大过门的型态研究　董维松　1992.3.23　中国戏

曲音乐研讨会第二次年会论文专号 P.57

52.谈字与腔的关系 李金钊 1992.3.23 中国戏曲音乐研讨会第二次年会论文专号 P.61

53.一次有益的尝试与探索——浅析《林冲夜奔》一剧的音乐改编 邱子端 1992.3.23 中国戏曲音乐研讨会第二次年会论文专号 P.63

54.关于楚剧《虎将军》的音乐创作 饶平想、李世叶 1992.3.23 中国戏曲音乐研讨会第二次年会论文专号 P.66

55.京剧新编目唱腔旋律创作技巧研究 傅彦滨 1992.3.23 中国戏曲音乐研讨会第二次年会论文专号 P.67

56.试谈京剧器乐曲牌与器乐曲的创作技法 马玉玺 1992.3.23 中国戏曲音乐研讨会第二次年会论文专号 P.71

57.略探小三度音程在京剧唱腔中的妙用 梁秀成 1992.3.23 中国戏曲音乐研讨会第二次年会论文专号 P.73

58.论西皮旦腔的母体性质——兼谈京剧西皮生旦分腔法 段启涛 1992.3.23 中国戏曲音乐研讨会第二次年会论文专号 P.74

59.论京剧《三堂会审》唱腔的核心音调及整体结构 孙凡 1992.3.23 中国戏曲音乐研讨会第二次年会论文专号 P.76

60.谈豫剧慢板的创新 耿玉卿 1992.3.23 中国戏曲音乐研讨会第二次年会论文专号 P.80

61.豫剧《朝阳沟》唱腔的创新 钱国桢 1992.3.23 中国戏曲音乐研讨会第二次年会论文专号 P.81

62.谈秦腔音乐的作曲技法(之一)——地方语言及四声的变调与唱腔旋律的关系 许德宝 1992.3.23 中国戏曲音乐研讨会第二次年会论文专号 P.85

63.晋剧创腔技法管窥 张霖雨 1992.3.23 中国戏曲音乐研讨会第二次年会论文专号 P.88

64.河北梆子唱腔创作 常维敬 1992.3.23 中国戏曲音乐研讨会第二次年会论文专号 P.90

65. 论两类不同音乐特征的梆子腔　张艺杰　1992.3.23　中国戏曲音乐研讨会第二次年会论文专号　P.91

66. 川剧高腔曲牌中的“摘句组合”　蒋立芳　1992.3.23　中国戏曲音乐研讨会第二次年会论文专号　P.94

67. 湖南花鼓戏传统创腔手法及其继承与发展　胡健国　1992.3.23　中国戏曲音乐研讨会第二次年会论文专号　P.96

68. 湖南花鼓戏传统音乐布局手法的借鉴作用《商林升天》音乐剖析　曾渗泉　1992.3.23　中国戏曲音乐研讨会第二次年会论文专号　P.101

69. 湖北荆州花鼓唱段结构形态剖析　胡曼　1992.3.23　中国戏曲音乐研讨会第二次年会论文专号　P.104

70. 试论荆州花鼓戏传统声腔之起板技法　黄宏志　1992.3.23　中国戏曲音乐研讨会第二次年会论文专号　P.105

71. 不成技法的“法”　杨礼福　1992.3.23　中国戏曲音乐研讨会第二次年会论文专号　P.107

72. 以评剧之本保评剧之新　黄平　1992.3.23　中国戏曲音乐研讨会第二次年会论文专号　P.108

73. 戏曲作曲四法——以评剧音乐创作为例　姜宝海　1992.3.23　中国戏曲音乐研讨会第二次年会论文专号　P.109

74. 一个戏曲音乐创作的新尝试——吕剧《金嫂》音乐创作　袁明　1992.3.23　中国戏曲音乐研讨会第二次年会论文专号　P.111

75. 论吉剧音乐的发展走向　先程、于国忠　1992.3.23　中国戏曲音乐研讨会第二次年会论文专号　P.114

76. 拉场戏唱腔音乐的变化发展手法　张继昂　1992.3.23　中国戏曲音乐研讨会第二次年会论文专号　P.115

77. 姜白石自度曲中的犯调与《凄凉犯》和《疏影》——白石道人自度曲声律考辨之五　丁纪园　1992.4.24　P.13

78. 他山之石，可以攻玉——刘天华作品曲式特点与建国后民乐创作之比较　陈国权　1992.4.24　P.46

79. 试论古筝“以韵补声”之动态变化　赵毅　1992.4.24　P.63

80. 同基音场旋律思维的音调特征——巴托克弦乐四重奏研究之一
周雪石 1992.4.24 P.80
81. 从土语山歌看湘西土家族音调特征 赵翔 1993.1—2;25—56 P.27
82. 论广西上思民歌的音调框架 梁甫基 1993.1—2;25—26 P.125
83. 节奏因素对节拍结构的影响 任也韵 1993.1—2;25—26 P.139
84. 兼容并茂——试谈广东音乐吸收音调容量及其融化手段
陈威 1993.3.27 P.53
85. 罗忠镕五声性十二音序列结构"均"控框架 赵金虎 1993.3.27 P.61
86. 古琴曲《阳光三叠》的内涵展衍与叠加结构
匡学飞 1993.4.28 P.11
87. 传统器乐曲之十八板探源 陈威 1994.2.30 P.31
88.《夕阳箫鼓》的特殊曲式与发展手法 刘正维 1994.3.31 P.20
89. 去粗取精、脱俗超凡——古琴曲《关山月》分析 匡学飞 1995.1.33
P.1
90. 敦煌曲谱的节拍在中国音乐节拍史中的地位 张林 1995.1.33 P.17
91. 土汉音乐混融区民歌的形态特征 赵翔 1995.1.33 P.44
92. 音高的易加增殖原理 高畅 1995.2.34 P.33
93. 敦煌乐谱《品弄》 陈应时 1995.3.35 P.10
94. 全真正韵闵谱53韵经词韵腔研究 孙凡 1995.4.36 P.9
95. 茅山道乐器乐曲牌调查报告 胡军 1995.4.36 P.41
96. 析江西采茶戏声腔分类的误区——兼谈江西各路采茶戏声腔的形成
陈海燕 1996.1.37
97. 全真正韵闵谱53韵韵板研究 孙凡 1996.2.37 P.30
98. 论我国传统音乐的单异型化合调式 张艺杰 1996.2.38 P.67
99. 贝里奥和他的双簧管独奏曲《Seguenza Ⅶ》——兼谈其旋律构成的新途径
彭志敏 1996.3.39 P.10
100. 广西民歌复调技法探析 梁甫基 1996.3.39 P.19
101. 释宫商角徵羽五声音阶名的由来 胡企平 1996.4.40 P.10
102. 论旋宫——右旋还是左旋 陈其翔、陆志华 1996.4.40 P.33
103. 相合五调中的清、平、瑟调新论 丁纪元 1997.1.41 P.7

104. 论中国音乐节拍学家——沈璟和汤显祖　张林　1997.1.41　P.15
105. 论楚羽体系民歌的音乐思维　方妙英　1997.2.42　P.14
106. 荆楚古音的发现　王庆沅　1997.2.42　P.21
107. 湖北民间器乐曲中序列结构　程道法　1997.2.42　P.26
108. 叫啸以兴衰——鄂西高腔山歌巡礼　史新民　1997.2.42　P.23
109. 中国乐理的一些基本概念　杜亚雄　1997.3.43　P.8
110. 辰河戏《目连》高腔探源　吴宗泽　1997.4.44　P.36
111.《九宫大成南北宫谱》曲牌的曲式结构特点　褚历　1997.4.44　P.59
112. 茅山道教"三茅表"醮仪音乐的程式法则　胡军　1997.4.44　P.66

交响

1. 陕西变体调式体系研究(上)　刘均平　1982.2.18　P.2
2. 陕西变体调式体系研究(下)　刘均平　1983.1.19　P.9
3. 浅析"花儿"的衬词　周健　1983.1.19　P.23
4. 二人台音乐的衍化及其艺术特点　李世斌　1983.2.20　P.28
5. 民间器乐曲变奏手法　袁静芳　1983.3.21　P.33
6. 陕北民歌的五声徵调式的分析　朱培元　1984.3.25　P.27
7. 陕南山歌结构浅析　冯亚兰　1984.4.26　P.20
8. 陕北说书音乐的主题变奏与曲体结构　党音之　1985.1.27　P.21
9. 论旋律转调与调式交替　夏中汤　1985.4.30　P.36
10. 长安古乐与日本民歌调式之比较　焦杰　1987.1.35　P.15
11. 长安古乐《雨霖铃》浅析　程天键　1987.1.35　P.18
12. 歌词的节奏形式　黎琦　1987.2.36　P.76
13. サ/4、サ/8 拍子符号的创造原理　孙宪德　1988.1.39　P.34
14. 一种特殊的小三度调式对置　李石根　1988.3.41　P.61
15. 我是怎样创造サ/4、サ/8 两个拍号的　马骥　1988.4.42　P.75
16. 武当山青城山道教音乐之比较研究　蒲亨强、蒲亨建　1988.4.42　P.24
17. 严格复调与旋律意识　郝毓华　1989.1.43　P.3
18. 福建南音与唐代《大曲》　孙星群　1989.1.43　P.22
19. 论中国古琴曲中的复调现象与特征　程大兆　1989.1.43　P.7

20. 琉球三线"一扬调子"考　王耀华　1989.2.44　P.6
21. 浅谈复调在民族器乐作品转调运用　张晓峰　1989.2.44　P.27
22. 维吾尔民歌的音阶和调式—维吾尔民族民间音乐研究之二
朱培元　1989.2.44　P.29
23. 长安古乐的宫调及音阶　冯亚兰　1989.3.45　P.34
24. 谈陕北《信天游》音乐的技性音程　张延春　1989.3.45　P.32
25. 论陕南民歌中之乐段结构　翟连保　1989.3.45　P.41
26. 梆子腔剧种音乐风格比较　海震　1989.4.46　P.32
27. 从"摆时摆"看怒江傈僳族音乐的原始特色　赵艳芳　1990.1.47　P.27
28. 集合程控理论及技法(一)　陈士森　1990.1.47　P.39
29. 集合程控理论及技法(二)　陈士森　1990.2.48　P.24
30. 序列音乐中数列化节奏　张巍　1990.2.48　P.37
31. 唐宋大曲"入破"曲段在戏曲中的应用　吕洪静　1990.2.48　P.56
32. 鼓套子节奏与敦煌曲拍　庄永平　1990.3.49　P.3
33. 陕西曲子音乐曲牌之来源与结构形式浅析　原作哲　1990.4.50　P.7
34. 长安古乐的韵曲　余铸　1991.1.51　P.6
35. 论音列色彩　蒲亨建　1991.1.51　P.32
36. 再论长安古乐的宫调及音阶　冯亚兰　1991.3.53　P.6
37. 论巴赫《四十五首众赞前奏曲》的写作特点　何平　1991.3.53　P.36
38. 论"苦音"调式结构的模糊性　喻辉　1991.4.54　P.24
39. 序组、分组、解组——我国民族音乐的三种节奏模式
蒲亨建　1991.4.54　P.29
40. 南词与北词——西安鼓乐体裁小议之一　李石根　1992.1.55　P.3
41. 维吾尔民歌的音阶体系及其设想——维吾尔民族民间音乐研究之四
朱培元　1992.3.57　P.26
42. 关于调式的构成(上)　赵晓生　1992.3.57　P.47
43. 唐代酒令歌舞曲的奇拍型机制及其历史价值(上)——从《敦煌舞谱》看唐代音乐的节拍体制　何昌林　1992.4.58　P.4
44. 关于调式的构成(下)　赵晓生　1992.4.58　P.44
45. 声乐节奏　朱玫珍　1992.4.58　P.61

46. 论《胡笳十八拍》之“拍”——兼论我国拍概念之形成
庄永平 1993.1.59 P.11
47. 唐代酒令歌舞曲的奇拍型机制及其历史价值(下)——从《敦煌舞谱》看唐代音乐的节拍体制 何昌林 1993.1.59 P.14
48. 关于《水龙峪》与《水龙吟》的比较研究 李来璋 1993.1.59 P.30
49. 日本的段结构与中国的定格68板 罗传开 1993.1.59 P.34
50. 《胡笳十八拍》琴曲之名与实 吕洪静 1993.2.60 P.14
51. 调性分析方法研究 马东风 1993.2.60 P.50
52. “偏音”在民歌中的运用——民歌中的移宫手法 李沙夫 1993.3.61 P.20
53. 《论“苦音”调式结构的模糊性》读后 李武华 1993.3.61 P.26
54. 试论中国戏曲音乐的节奏节拍形态——板腔体音乐的节拍体系
史文虎、许德宝 1993.3.61 P.63
55. 从中国当代通俗歌曲《信天游》的创作看陕北民歌的继承与发展
孙韶 1993.4.62 P.13
56. 秦腔调区与旋律的构成——兼论音乐的几个基本问题
阎可行 1993.4.62 P.57
57. 论《三台》词调结构——兼并慢二急三节拍形式
庄永平 1994.1.63 P.13
58. 当代中国音乐的节奏语言 李诗源 1994.1.63 P.30
59. 南宋音乐家姜白石的词曲 金建民 1994.2.64 P.14
60. 笙箫上云神欲游——西安八仙宫道乐
蒲亨强、蒲亨建 1994.2.64 P.17
61. 爵士乐的节奏形态与传统的节奏意识 黄明智 1994.2.64 P.44
62. 走进旋律的大千世界——党永庵歌词的音乐特色
何以 1994.3.65 P.67
63. 论信天游旋律形态的可变性 党音之 1994.4.66 P.22
64. 从新时期古筝创作看筝乐发展 张彤 1994.4.66 P.43
65. 中国现代二胡曲创作概念 冯丽梅 1994.4.66 P.49
66. 谈“拍” 李石根 1995.1.67 P.4

67. 欧洲中世纪调式(上)　朱培元　1995.2.68　P.34
68. 秦腔唱腔字调处理的基本规律　阎可行　1995.2.68　P.56
69. 二人台音乐的旋律发展方法　宋建栋　1995.2.68　P.59
70. 二人台音乐的均、宫、调系统　赵金虎　1995.2.68　P.61
71. 欧洲中世纪调式(下)　朱培元　1995.3.69　P.54
72. 音高及节奏中的易加增殖现象　高畅　1995.3.69　P.56
73. 对中国传统音乐律调音阶的探讨　吕自强　1995.4.70　P.4
74. 回、土、撒拉三族"花儿"的风格比较及溯源　赵维峰　1995.4.70　P.41
75. 弦板腔唱腔音乐特色初探　阎可行　1996.1.71　P.65
76. 论"商、徵"调性、调式关系——兼论隋唐燕乐调性调式运用
　　庄永平　1996.2.72　P.13
77. 五声性序列与序列的异化——现代作曲技法探讨之一
　　陆金墉　1996.3.73　P.21
78. 论苦音音阶　宋建栋　1996.4.74　P.7
79. 陕西筝曲及其调式音阶　曲云　1996.4.74　P.10
80. 再谈线性音乐的线性分析技术　李吉提　1996.4.74　P.45
81. 豫剧的声腔体制和基本曲调　赵娴、宋新　1996.4.74　P.57
82. 板眼节乐的历史成因　张林　1997.1.75　P.16
83. 长安古乐调与日本雅乐调的比较研究(上)　李健正　1997.1.75　P.19
84. 音乐与古诗词之审美比较(上)　朱道忠　1997.1.75　P.72
85. 五声序列与序列的异化——现代作曲技法探讨之二
　　陆金墉　1997.1.75　P.51
86. 长安古乐调与日本雅乐调的比较研究(中)　李健正　1997.2.76　P.8
87.《九宫大成南北词宫谱》曲牌的几个艺术特征　楮历　1997.2.76　P.24
88. 音乐与古诗词之审美比较(中)　朱道忠　1997.2.76　P.37
89. 有限移位模式的结构分类与特性音程分析　陈士森　1997.2.76　P.47
90. 简论中国北方的戏曲道情　陈慧雯　1997.2.76　P.63
91. 豫剧唱腔音乐调式问题探讨　宋新、赵娴　1997.2.76　P.66
92. 从西安鼓吹乐中"换头"音乐形态看唐代的一种拍式
　　吕洪静　1997.3.77　P.16

93. 长安古乐调与日本雅乐调的比较研究(下)　李健正　1997.3.77　P.28
94. 论五句子歌的形成　董学民　1997.3.77　P.33
95. 音乐与古诗词之审美比较(下)　朱道忠　1997.3.77　P.37
96. 中国音乐节拍发展中的几个重要问题　张林　1997.4.78　P.2

民族民间音乐(广东省民间音乐研究室编)

1. 广东音乐音阶调式、旋法探讨(上)　陆仲任　1981.1.1　P.3
2. 潮州音乐调式初探　郑诗敏、蔡余文　1981.1.1　P.34
3. 粤剧牌子探源　莫汝城　1981.1.1　P.56
4. 连南县过山瑶的多声部民歌　费师逊　1981.1.1　P.65
5. 从《旱天雷》看广东音乐的继承和发展　张文倩　1981.2.2　P.15
6. 广东音乐音阶调式、旋法探讨(下)　陆仲任　1981.2.2　P.18
7. 试论广东汉族民歌音乐　宗江　1981.2.2　P.53
8. 浅析台山民歌的特色　陈哲深　1981.2.2　P.75
9. 古调新探一硬套与软套　杨礼桐　1981.3.3　P.51
10. 潮州丝弦乐:变奏和加花　陈天国　1981.3.3　P.57
11. 潮州筝曲　林毛根、陈安华　1981.3.3　P.67
12. 东莞木鱼初探(木鱼唱腔研究之一)　叶鲁　1981.3.3　P.77
13. 福建闽东畲族民歌的音乐特色　王耀华　1981.4.4　P.50
14. 浅谈排瑶民歌的衬词色彩　海耳、政宁　1981.4.4　P.53
15. 浅谈广东客家山歌音乐(一、梅县山歌音乐特点)
　　莫日芬　1981.4.4　P.66
16. 谈粤北"春牛""纸马"曲调及演唱艺术特色
　　黄平萱、赖子民　1981.4.4　P.72
17. 试论"广东音乐"的音阶和乙反调式　胡均　1982.1.5　P.41
18. 试论广东汉族民歌的音乐(中)　宗江　1982.1.5　P.81
19. 论"广东音乐"的结构法则　费师逊　1982.2.6　P.23
20. 关于"广东音乐"的"律制"及调式音阶　吕林岚　1982.2.6　P.36
21. 台湾高山族民歌音调与大陆民歌音调的关系　杨匡民　1982.2.6　P.53
22. 粤西白戏音乐介绍　邓超荣　1982.3.7　P.24

23. 谈山歌剧唱腔的发展　南歌　1982.3.7　P.37
24. 粤北采茶戏音乐简介　饶纪洲　1982.3.7　P.48
25. 试论广东汉族民歌音乐　宗江　1982.3.7　P.72
26. 台湾客家民歌浅谈　高鸣　1982.3.7　P.79
27. "潮州音乐"的调变化发展　黎英海　1982.4.8　P.30
28. 汉剧唱腔比较研究　王卓模 1982.4.8　P.64
29. 侗族多声部民歌浅探　刘式昕　1983.1.9　P.24
30. 布依族二声部民歌初识　中笑　1983.1.9　P.37
31. 闽东畲族"双音"的复调特点　王耀华、刘家基　1983.1.9　P.50
32. 排瑶民歌的分类及其特点　海耳　1983.1.9　P.71
33. 试谈儋县调声的形成、发展及其特点　周经魁　1983.2.10　P.19
34. 黎族民间曲调初探　王艺　1983.2.10　P.38
35. 粤北壮族与它的民歌　梁兵、陈摩人　1983.2.10　P.46
36. 汉乐"六十余"板初探　王卓模　1983.3.11　P.32
37. 略谈粤北民间歌舞的句式结构和衬词特点　黄平莹　1983.3.11　P.49
38. 民歌风格与地方语言　江帆　1983.4.12　P.49
39. "宋格"、"破格"——浅谈吕文成的《燕子楼》唱腔

　　莫日芬　1984.1.13　P.22
40. 吕文成的唱腔艺术　殷满桃　1984.1.13　P.26
41. 统一中变化、变化中统一——藏族歌舞音乐变奏的特色(一)

　　彦克　1985.1.16　P.11
42. 统一中变化、变化中统一——藏族歌舞音乐变奏的特色(二)

　　彦克　1985.2.17　P.17
43. 对南音"管门"与"移柱犯宫"的五度链分析　赵宋光　1985.3.18　P.13
44. 关鼎著文探讨中国旋律日本化　陈应时　1985.3.18　P.62
45. 从鄂西及远安民歌中看楚声的"徵羽乐风"　安来　1986.1.20　P.17
46. 源远流长——试谈犯调理论和实践的传说与影响

　　龚林　1986.2.21　P.12
47. 广东音乐乐汇中的音形　朱道忠　1986.3.22　P.14
48. 程式原则的特殊地位——兼评"一曲多用"　高厚永　1986.4.23　P.13

49. 一首人民喜爱的传统民歌《孟姜女春调》 易人 1986.4.23 P.20
50. 介绍一首结构精致的乐曲《锦春罗》 蔡余文 1987.1.24 P.18
51. 传统器乐曲结构规律刍议 沈念慈 1987.2.25 P.15
52. 梅县地区客家山歌初探 李勤科 1987.3.26 P.21
53. 浅谈五句板 张振坤 1987.3.26 P.26
54. 潮州弦诗乐的几种基本变奏手法 郑诗敏、蔡余文 1987.4.27 P.24
55. 珍奇鲜花,动听感人——试谈潮剧活五调唱腔功能
    梁桂森 1987.4.27 P.33
56. 漫谈中国的五声音阶 周大风 1988.2.29 P.13
57. 探索武当山道教音乐之地方性 刘红 1988.3.30 P.16
58. 临清琴曲与明清俗曲 李士兴 1988.4.31 P.12
59. 中国民族音阶的阶名及其意义 胡均 1989.1.32 P.9
60. 《八板》有单双之分 姜宝海 1989.1.32 P.23
61. 大跳在每个中的作用 李映红 1989.2.33 P.8
62. 潮州弦诗乐旋法 郑诗敏、蔡余文 1989.2.33 P.19
63. 潮州音乐调体说 苏巧筝、陈天国 1989.2.33 P.33
64. 潮州筝曲的造句特点及滑音风格 陈其俊 1989.2.33 P.35
65. "变列"和"变阶"手法的运用 杨瑞庆 1990.1.36 P.26
66. 我国民歌中的衬词和衬腔 萧巧铃 1990.3—4.38 P.29
67. 客属"刘三妹调"的流变 莫日芬 1991.3—4.40 P.14
68. 梅州客家山歌歌曲化的探讨 曾新芳、曾焕仁 1991.3—4.40 P.17
69. 姜白石歌曲浅析 杜洪泉 1991.3—4.40 P.27
70. 《胡笳十八拍》浅析 张金义 1992.1.41 P.42

人民音乐

1. 论节奏 李焕之 (佳木斯版) 1946—1947.创刊号.1 P.6
2. 曲调的构成 李焕之 (佳木斯版) 1948年10月25日
    新一卷第一期 P.31
3. 曲调的构成(续完) 李焕之 (佳木斯版) 1948
    新一卷第二、三期 P.57

4.“坠子”之基本组织与基本曲调　关立人　1948　新一卷第二、三期　P. 16
5. 节奏的性质　李焕之　（佳木斯版）　1948　新一卷第四期　P. 12
6. 苏南松江分区一带的小调民谣研究　叶林　1950年9月创刊号　第一卷第一期　P. 17
7. 调式研究　李焕之　1950　第一卷第二期　P. 23
8. 苏南松江分区一带的小调民谣研究（续完）　叶林　1950年　第一卷第二期　P. 29
9. 调式研究（续）　李焕之　1950　第一卷第三期　P. 63
10. 调式研究（续完）　李焕之　1950　第一卷第四期　P. 53
11. 从一首歌曲谈两种装饰音的使用　马可　1950　第一卷第五期　P. 27
12. 歌词与曲调的关系　王震亚　1950　第一卷第五期　P. 30
13. 星海歌曲研究——乐句连接的原则和结构设计　盛礼洪　1950　第一卷第五期　P. 33
14. 关于“调式研究”一文的几点意见　孟文涛　1951　第二卷第一期　P. 60
15. 谈民歌小调在歌剧中的运用　卢炳容　1951　第二卷第二期　P. 56
16.“调式研究”的几点补充说明　李焕之　1951　第二卷第二期　P. 58
17. 学习民间音乐中的几个问题（上）　吕骥　1951　第二卷第四期　P. 6
18. 丝弦老调与评戏唱法中所涉及的音韵问题　杨荫浏　1951　第二卷第四期　P. 12
19. 大音阶为天然音阶的质疑　孟文涛　1951　第二卷第五期　P. 27
20. 学习民间音乐中的几个问题（中）　吕骥　1951　第二卷第五期　P. 30
21. 学习民间音乐中的几个问题（下）　吕骥　1951　第二卷第六期　P. 26
22. 湘面花鼓戏的音乐　1951　第二卷第六期
23. 少数民族歌曲创作的风格问题和语言问题　刘铁山　人音编辑部　1953. 12. 16　P. 63
24. 常锡剧音乐的形成与基本特征（续）　叶林　1954. 2. 17　P. 33
25. 学习民间音乐的日记　张悦　1954. 4. 8　P. 29
26. 江苏南部的山歌　路行　1954. 8. 20　P. 29
27. 关于歌曲中利用既成曲调问题（问题讨论）　韩溪、焕之　1954. 4. 20　P. 63

28. 试论戏曲音乐的〔牌子音乐〕及〔板子音乐〕　程云　1954.10.21　P.44
29. 试论戏曲音乐的〔牌子音乐〕及〔板子音乐〕(续)
　　程云　1954.12.22　P.50
30. 何谓〔阴声〕〔阳声〕　舒模　1955.3.25　P.40
31. 谈谈未被注意的民间音调　杨荫浏　1955.6.28　P.25
32. 演唱风格与民族语言　邹环生　1955.10.32　P.33
33. 河南梆子男声腔调的改革问题　路继贤　1956.2.35　P.16
34. 戏曲唱腔改革中的几个问题　马可　1956.3.36　P.16
35. "调性""调式""调"的意义　王震亚　1956.5.38　P.39
36. 对路继贤同志的《河南梆子男声腔调的改革问题》一文的几点异议
　　王基笑、刘广元　1956.5.38　P.20
37. 乐句与字句　应尚能　1956.5.38
38. 对古曲《阳关三叠》的初步研究　杨荫浏　1956.6.39　P.21
39. 歌曲曲调的发展手法　赵行道　1956.6.39　P.34
40. 大调和小调有没有一定的感情色彩(音乐问答)
　　孙从音　1956.7.40　P.41
41. 歌曲曲调的发展手法和表现作用　赵行道　1956.8.41　P.45
42. 对有关民族音乐问题的一些看法　杨荫浏　1956.10.43　P.19
43. 试谈民歌改编的几个问题　黎英海　1956.10.43　P.17
44. 音乐的民族风格续谈　李凌　1957.1.46　P.8
45. 应该注意民族形式的曲体问题　黄源洛　1957.1.46　P.13
46. 民间创作中的表现手法——变奏原则　王树　1957.1.46　P.13
47. 谈戏曲唱腔的吸取与融化问题　王基笑　1957.2.47　P.15
48. 重视戏曲音乐工作者的积极创造　何为　1957.5.50　P.23
49. 对中国民间支声复调的初步探讨　孙云鹰　1957.5.50　P.34
50. 歌曲的旋律与文字的四声　应尚能　1957.5.50　P.38
51. 谈戏曲旋律的宣叙性　沙梅　1957.6.52　P.23
52. 潮州音乐中的"重六"　李凌　1957.6.52　P.44
53. 我对戏曲音乐改革的亲身体验——在戏曲音乐工作座谈会的发言
　　郭少田　1957.9　P.32

54. 从调式谈起　黄祖禧　1958.6　P36(小讲座)
55. 严老烈在广东音乐上的创造　董锦培　1959.3　P.32
56. 关于老六板的变体　黄锦培　1960.10.91　P.38
57. 戏曲音乐的"专曲专用"问题　王元坚　1960.11、12.91—92　P.65
58. 弹词音乐的复调因素　顾桐芳　1960.11、12.91—92　P.68
59. 土族花儿曲调结构的特点　张谷密　1961.4.97　P.30
60. 对《汉族调式及其和声》的几个意见(书评)　黄凌　1962.1.106　P.30
61. 漫谈调式与和声　成于乐　1962.3.108　P.7
62. 贺绿汀著文论中国的音阶及调式　朱奇　1962.3.108　P.29
63.《梁秋燕》一例是商调式还是徵调式　吕自强　1962.3.108　P.31
64. 梅兰芳的唱腔创作·何为　1962.9.113　P.2
65. 我对《梁秋燕》调式的看法　陈应时　1962.10.114　P.32
66. 谈谈剧词与音乐的结合　唐诃　1962.12.116　P.19
67. 说"乱"及其他　杨荫浏、吴钊　1963.1.117　P.24
68. 关于我国民族民间器乐曲的曲式结构问题　陈应时　1963.2.118　P.25
69.《三六》的曲式结构特点及其他——谈谈有关民族器乐曲曲式结构分析的两个问题　罗传开　1963.7.123　P.9
70. 就几首革命歌曲试谈时代音调问题　践耳　1964.2.130　P.10
71. 在民族曲式结构研究中如何对待西洋音乐理论　陈应时　1964.5.133　P.11
72. 重视器乐曲的旋律——器乐创作小议　黄虎威　1979.5.170　P.31
73. 歌曲中的高潮及其处理　黄凌　1979.8.173　P.39
74. 建立"旋律学"很有必要　沙汉昆　1982.4.205　P.32
75. 论丽调音乐艺术　张鸿懿　1982.7.208　P.52
76. 淮剧《打碗记》中的"老淮调"　戴玉升　1982.7.208　P.52
77. 简评《赋格曲写作》　高为杰　1982.7　P.62
78. 戏曲音乐"推陈出新"的几个问题　肖晴　1982.8.208　P.34
79. 节拍的民族特点　周大风　1983.6.219　P.47
80. 在传统调式上的多调性横向进行——一种新的现代旋律写作法　黄安伦　1985.3.240　P.22

81.旋律观念谈　高为杰　1986.11.260　P.38
82.深入开掘旋律之美——评杜鸣心的《小提琴协奏曲》
　　梁茂春　1989.4.289　P.5
83.何谓《一个乐句》　杜亚雄　1990.3.300　P.72
84.回族典型音调刍谈　李从陆、平克军、马建国　1993.6.333　P.16
85.关于五声音阶起源的推测　杜亚雄　1995.8.358　P.20
86.中国传统音乐中的两个基本概念——"声"与"拍"
　　杜亚雄　1996.5.367　P.29
87.与杜亚雄先生讨论五声音阶　孙焕英　1997.2.370　P.26
88.衬腔在回族花儿中的特点　彭宝辉　1997.5.373　P.29

乐艺(国立音乐专科学校乐艺社)

1.古今中西音阶概说　萧友梅　1930年第1卷第1号　P.3
2."声""韵"是歌之美　易韦斋　1930年第1卷第1号　P.46
3.论音乐的原素　青主　1930年第1卷第2号　P.24
4.九宫大成所用的音阶　萧友梅　1930年第1卷第3号　P.23
5.由音阶、音序、音类、音调、调号、音性说到音类的亲和
　　青主　1930年第1卷第3号　P.36
6.论音节的消长　1931年第1卷第5号　P.33

新音乐

1.民歌与中国新兴音乐　冼星海　1941—1942　第3卷第1期　P.3
2.民间歌谣的讨论　薛良　1941—1942　第3卷第3期　P.133
3.绥远民歌研究(上)　天风
　　桂林立体出版社　1942年第4卷第3期　P.101
4.绥远民歌研究(下)　天风
　　桂林立体出版社　1942年第4卷第4期　P.156
5.关于四川的民谣与民乐
　　夏白　桂林立体出版社　1942年第4卷第4期　P.151
6.歌曲创作讲话　沈白　桂林立体出版社　1942年第5卷第2期　P.86

7.歌曲创作教程　沈白　桂林立体出版社　1943年第5卷第4期　P.182

8.民歌的节拍形式

吕骥　新音乐社粤港分社(华南版)　1946年第2号　P.24

9.歌曲形式　向隅　新音乐社粤港分社(华南版)　1946年第4号　P.24

10.歌曲形式(续完)　向隅　新音乐社粤港分社(华南版)　1946年第5号　P.24

11.旋律的地方性与全国性

李焕之　新音乐社(北京版)　1949年第8卷第1期　P.30

12.歌曲作法简明教程

瞿希贤　作家书屋(上海版)　1949年第8卷第4期　P.30

13.歌曲作法简明教程

瞿希贤　作家书屋(上海版)　1949年第8卷第5期　P.19

14.歌曲作法简明教程

瞿希贤　作家书屋(上海版)　1950年第8卷第6期　P.21

15.歌曲作法简明教程

瞿希贤　作家书屋(上海版)　1950年第9卷第1期　P.21

16.歌曲作法简明教程

瞿希贤　作家书屋(上海版)　1950年第9卷第2期　P.26

17.从山西梆子看传统的中国唱法

郭兰英　作家书屋(上海版)　1950年第9卷第2期　P.3

18.从中国语言的特性谈歌唱的吐词咬字

汤雪耕　作家书屋(上海版)　1950年第9卷第2期　P.7

19.对丝弦老调和评戏唱法研究的初步总结

汤雪耕　作家书屋(上海版)　1950年第9期第3卷　P.42

星海音乐学院学报(广东音乐学院学报《音专学报》)

1.广东音乐音阶调式探讨　陆仲任　1979.1　P.1

2.广东音乐旋法探讨　陆仲任　1979.2　P.1

3.潮州音乐的音阶组合形式(一)　蔡松琦　1979.2　P.29

4.试谈广东音乐多声部写作　陆仲任　1981.1.3　P.1

5. 试谈广东音乐的滑音　黄日进　1981.1.3　P.32
6. 潮州音乐的音阶组合形式(二)　蔡松琦　1981.1.3　P.35
7. 潮州音乐与潮州筝随谈　林毛根、陈安华　1981.1.3　P.40
8. 广东音乐旋法探讨(续)　陆仲任　1981.2.4　P.1
9. 广东民间音乐花音概论　陈天国　1981.2.4　P.49
10. 论九州话九声与粤剧唱腔的关系　李雁　1981.2.4　P.56
11. 潮州音乐的音阶组合形式(三)　蔡松琦　1981.2.4　P.65
12. 36 弦七声音阶变调筝的结构特点　陈安华　1981.2.4　P.76
13. 论九州话九声与粤剧唱腔的关系(续)　李雁　1981.3.5　P.33
14. 试谈广东音乐多声部写作(续)　陆仲任　1982.1.6　P.18
15. 五度协和是民歌旋律的基础　陆仲任　1982.2.7　P.3
16. 潮州音乐的音阶组合形式(四)　蔡松琦　1982.3.8　P.50
17. 序列的类型及结构(序列音乐研究之二)　郑英烈　1982.3.8　P.63
18. 广东音乐琵琶曲《雨打芭蕉》探析　陆仲任　1982.4.9　P.6
19. 序列音乐的旋律写作——序列音乐研究之三　郑英烈　1982.4.9　P.53
20. 浅谈旋律的民族特点　周大风　1983.1.10　P.50
21. 论"粤乐"二凡表现的音乐形象　黄锦培　1983.2.11　P.8
22. 旋律与伴奏和低音　黄英森　1983.2.11　P.72
23. 论广州地区民歌音乐的特色　卢庆文　1983.2.11　P.81
24. 转调的民族特点　周大风　1983.2.11　P.43
25. 罗忠镕的《涉江采芙蓉》——序列音乐研究之五
　　郑英烈　1983.2.11　P.103
26. "线"论　李雁　1983.3.12　P.12
27. 旋律线运动管见　黄凌　1983.3.12　P.69
28. 论声调在粤剧音乐创作中的功能　〔美〕荣鸿曾　1983.4.13　P.69
29. 粤语声调与平声中心论　李雁　1983.4.13　P.11
30. 客家山歌概述(二)　温萍　1983.4.13　P.41
31. 客家山歌概述(三)　温萍　1984.1—2.14—15　P.52
32. 自由无调性与自由十二音作曲法——序列音乐研究之八
　　郑英烈　1984.1—2.14—15　P.115

33. 客家山歌概述　温萍　1984. 3. 16　P. 39
34. 变奏原则在我国民族民间音乐中的运用　齐毓怡　1984. 3. 16　P. 49
35. 客家山歌概述(四)——评旋律进行　1984. 4. 17　P. 67
36. 是什么构成了中国音乐的风格　沈星扬　1984. 4. 17　P. 89
37. 冼星海作品中的复调音乐　姜元禄　1984. 4. 17　P. 14
38. 关于姜白石自度曲的一点探讨　梁燕麦　1985. 1. 18　P. 26
39. 客家山歌概述(五)　温萍　1985. 1. 18　P. 30
40. 潮州音乐的变奏手法　陈威　1985. 1. 18　P. 37
41. 潮州音乐的变奏手法(二)、(三)　陈威　1985. 2—3. 18—19　P. 39
42. 丰富多彩的毛南族民歌　樊祖荫　1985. 2—3. 18—19　P. 58
43. 梆子腔唱腔音乐的地方特性　杨予野　1986. 1. 22　P. 50
44. 梆子腔唱腔音乐的地方特性(下)　杨予野　1986. 2. 23　P. 36
45. 论解曲组合与解曲扩展(上)　王德埙　1986. 3. 24　P. 15
46. 为节奏形态命名的设想　任志琴　1986. 3. 24　P. 30
47. 论解曲组合与解曲扩展(续完)——琴曲《广陵散》流变(曲体)考之二
　　王德埙　1986. 4. 25　P. 18
48. 也谈节奏　戈武　1987. 1. 26　P. 9
49. 论民族音乐中的终止原则——变离　廖胜京　1987. 1. 26　P. 18
50. 广东采茶音乐的调式　严华生　1987. 1. 26　P. 21
51. 潮州音乐的变奏手法　陈威　1987. 1. 26　P. 27
52. 两岸山花相映红——谈台湾客家山歌　温萍　1987. 2. 27　P. 19
53. 论晋中秧歌的调发展　关庆顺　1987. 3. 28　P. 22
54. 论我国民族音乐中节奏要素的运用　陈威　1987. 3. 28　P. 32
55.《论解曲组合与解曲扩展》补证　王德埙　1987. 3. 28　P. 37
56. 我国西部音乐不对称节拍结构　任志琴　1987. 4. 29　P. 29
57. 广东汉乐《蕉窗夜雨》浅析　罗德栽　1987. 4. 29　P. 35
58. 阿炳的创作与江南丝竹音乐　姜元禄　1988. 1. 30　P. 7
59. 粤乐旋法研究(一)　陆仲任　1988. 2. 31　P. 1
60. 粤乐梆黄的"主导动机"　李雁　1988. 2. 31　P. 12
61. 论客家音乐与潮州音乐中的支架结构　费师逊　1988. 2. 31　P. 19

62. 潮州丝弦乐的“催” 陈天国 1988.2.31 P.25
63. 粤乐旋法研究(二) 陆仲任 1988.3.32 P.2
64. 歌乡行(之一)——谈粤东客家山歌 温萍 1988.3.32 P.13
65. 广东排瑶民歌词曲的艺术特色 谢永雄 1988.3.32 P.17
66. 粤乐旋法研究(三) 陆仲任 1988.4.33 P.1
67. 歌乡行(之三) 温萍 1988.4.33 P.10
68. 对潮州音乐和广东汉乐中“五调朝元”与“七反”的研究
陈天国 1988.4.33 P.13
69. 武当道教与均县民歌 蒲亨强 1988.4.33 P.28
70. 试谈刘天华二胡曲的创作风格 刘雨声 1988.4.33 P.32
71. 粤乐旋法研究(四) 陆仲任 1989.1.34 P.36
72. 黄河流域民间旋法进行法则初探 廖胜京 1989.1.34 P.44
73. 粤乐旋法研究 陆仲任 1989.2.35 P.9
74. 秦唱的器音与广东音乐的乙凡线 黄锦培 1989.2.25 P.15
75. 论民族音乐中乐段结构的各种形态 陈威 1989.3.36 P.31
76. 谈湘东客家山歌的艺术特色 温萍 1989.3.36 P.38
77. 敦煌乐谱节奏再解 庄永平 1989.3.36 P.21
78. 唐宋古乐遗踪——《寒鸭戏水》试析 陈安华 1989.4.37 P.19
79. 一首单音声乐曲佳作——科内留斯《一首歌》音乐分析
刘春荣 1989.4.37 P.52
80. 粤剧的梆子二黄与京剧的西皮二黄 黄锦培 1990.1.38 P.12
81. 湘剧高腔曲牌的构成 杨予野 1990.1.38 P.24
82. 粤剧的梆子二黄与京剧的西皮二黄(续一) 黄锦培 1990.2.39 P.7
83. 潮州弦诗乐曲《崖山哀》研究 陈威 1990.2.39 P.10
84. 粤剧的梆子二黄与京剧的西皮二黄(续二) 黄锦培 1990.3.40 P.15
85. 潮州乐曲的发展手法 陈天国 1990.3.40 P.20
86. 粤剧的梆子二黄与京剧的西皮二黄(续完) 黄锦培 1990.4.41 P.1
87. 花城活山花—谈广州地区的客家山歌 温萍 1990.4.41 P.11
88. 深化感情的艺术手汉——谈江西山歌中的“呼唤句”
刘峰 1990.4.41 P.26

89. 粤剧音乐随谈　李雁　1991.1－2.42－43　P.21
90. 浅析京族音乐的结构和特点　庞国权　1991.1－2.42－43　P.26
91. 论场音列——乐种风格判定的形态学标志之一
　　蒲亨强　1991.1－2.42－43　P.68
92. 潮州弦诗《昭君怨》的曲式研究　陈天国　1991.3－4.44－45　P.1
93. 椰簧旋律中的分解和弦刍议　李雁　1991.3－4.44－45　P.6
94. 从民族器乐曲作品曲式结构的程式化谈起
　　陈威　1991.3－4.44－45　P.27
95. 潮州弦诗乐的套曲结构形式　陈天国　1992.1.46　P.1
96. 泉潮叙亲——兼谈潮州弦诗乐与南音丝竹乐的一些联
　　陈威　1992.1.46　P.7
97. 广东八排瑶各村寨民歌基本音调的异同　费师逊　1992.2.47　P.40
98. 论民间是多神教傩堂孕育世俗阳戏琴腔　宋远超　1992.2.47　P.20
99. 广东排瑶各村寨民歌基本音调的异同　费师逊　1992.2.47　P.40
100. 论之、为调式体系(一)——兼论中西音乐"之调式思维"的比较
　　童忠良、吴秋雯　1992.2.47　P.44
101. 论之、为调式体系(一)——兼论中西音乐"三宫思维"的比较
　　童忠良、吴秋雯　1992.3.48　P.18
102. 旋律的句法与旋幅　赵晓生　1992.3.48　P.24
103. 彩调音乐表现风格初探(上)　汪波　1992.4.49　P.1
104. 论之、为调式体系(一)——兼论中西音乐"为调式思维"的比较
　　童忠良、吴秋雯　1992.4.49　P.10
105. 论琴歌《胡笳十八拍》的变奏手法　曹光平　1992.4.49　P.16
106. "河调"者何？　李雁　1993.1－2.50－51　P.10
107. 彩调音乐表现风格初探(下)　汪波　1993.1－2.50－51　P.14
108. 燕乐四宫与广东音乐调性运用　庄永平　1993.1－2.50－51　P.32
109. 传统艺术技巧在粤剧声腔中的继承与发扬
　　李雁　1993.3－4.52－53　P.1
110. 唐宋拍论——兼与王凤桐、张林先生商榷
　　庄永平　1993.3－4.52－53　P.8

音乐研究

20. 试论传统小调歌曲　路行　1960.14　P.64
21. 关于苏祗婆调式音阶理论的研究　关也维　1980.1.16　P.42
22. 维吾尔族音乐的特殊调式及其和声　祝令　1980.1.16　P.80
23. 山西《八大套》的套曲结构　王少华　1980.1.16　P.85
24. 甘肃夯歌调查与研究　卜锡文　1980.1.16　P.53
25. 姜白石的自度曲　梁燕麦　1980.2.17　P.67
26.《潇湘水云》初析　王震亚　1980.3.18　P.45
27. 浙江民歌的音乐特色　周大风　1980.3.18　P.55
28. 湖北民歌的地方音调简介——湖北民歌音乐的地方特色问题探讨　杨匡民　1980.3.18　P.86
29.《沂蒙山小调》释疑　苗晶　1980.3.18　P.93
30.《二泉映月》音调渊源探讨　程茹辛　1980.4.19　P.80
31. 论"花儿"的旋法特点及艺术规律　张谷密　1981.2.21　P.18
32. 关于维吾尔民间调式音阶的探讨　关也维　1981.3.22　P.64
33. 试论旋宫转调　孙建华　1981.4.23　P.46
34. 台湾高山族民歌的调式与旋律特点　骆季超　1982.1.24　P.83
35. 民间歌曲的衬词和衬腔　王成瑞　1982.2.25　P.79
36. 戏曲唱腔的发展规律及表现特点　李庆森　1982.3.26　P.70
37. 二夹弦的音乐唱腔　尼树仁　1982.3.26　P.81
38. 论五声性旋律与功能体系和声的结合　刘学严　1982.4.27　P.83
39. 梁山调腔系论证　刘正维　1983.1.28　P.49
40. 试论江南民歌的地方色彩　江明　1983.1.28　P.75
41. 京剧二黄、反二黄唱腔的调式　陈竹青　1983.1.28　P.104
42. 论江南丝竹的发展手法和曲式结构　姜元禄　1983.2.29　P.80
43. 裕固族民歌发展一例　杜亚雄　1983.2.29　P.88
44. 唐山民歌对唐山地方戏的孕育和发展　韩溪　1983.2.29　P.94
45. 莆仙戏是宋元南戏支流的例证　王耀华、谢宝　1983.2.29　P.100
46. 骆玉笙唱腔研究　刘书方　1983.3.30　P.92
47. 潮州音乐调初探　郑诗敏、蔡余文　1983.3.30　P.105
48. 清、平、瑟调考辨　丁承运　1983.4.31　P.72

49. 我国民间音乐中的旋宫转调　蒋小风　1984.1.32　P.93
50. 试谈我国戏曲音乐体制　张泽伦　1984.1.32　P.12
51. 徐丽仙唱腔研究　连波　1984.2.33　P.21
52. 从新疆的古老音乐探索燕乐调式音阶理论　关也维　1984.2.33　P.89
53. 关于瑟调的调式及陈仲儒"奏议"的校勘问题　夏野　1984.2.33　P.108
54. 改制燕乐二十八调图　王誉声　1984.2.33　P.113
55. 曲牌——同名异曲问题　杨荫浏遗作　1984.3.34　P.5
56. 明代戏文的曲调体制　孙崇涛　1984.3.34　P.45
57. 一个值得注意的现象　杜亚雄　1984.3.34　P.56
58. 广东器乐小曲某些特征的初步探索　莫德昌　1984.3.34　P.62
59. 维吾尔族音乐的特殊调式的称谓问题　高为杰　1984.3.34　P.65
60. 裕固族传统民歌概述　原树勋　1984.3.4　P.67
61. 潮剧声腔的起源及流变　张伯杰　1984.4.35　P.52
62. 一种源远流长的民族曲式　薛金炎　1984.4.35　P.64
63. 谈民歌的创作方式　徐荣坤　1984.4.35　P.81
64. 也谈江南丝竹曲式结构的一些问题　周皓　1985.1.36　P.111
65. 匈牙利民歌同我国某些民歌相似原因浅探　张瑞　1985.2.37　P.93
66. 谈谈山歌"五句子"　李映明　1985.2　P.100
67. 论我国戏曲音乐两大体制　安禄兴　1985.2.37　P.108
68. 秦腔音调结构及其特征　阎可行　1985.2.37　P.113
69. 关于苦音音阶历史形成的探索　吕冰　1985.2.37　P.115
70. 再谈江南丝竹的曲式结构　启明　1985.3.8　P.88
71. "勒"曲艺术规律初探　张谷密　1985.2.37　P.101
72. 壮族"双声"的腔调类论　冯明祥　1985.4.39　P.15
73. 侗族民间合唱旋宫实践的初步探讨　伍国栋　1985.4.39　P.35
74. 五调朝元　李来璋　1985.2.39　P.93
75. 湖北三音列民歌的调转换　胡曼　1985.4.39　P.102
76. 固定旋律在复调音乐发展中的作用　杨勇　1985.4.39　P.47
77. 草原牧歌的音乐特点　乌兰杰　1985.4.39　P.104
78. 二黄腔论源　刘正维　1986.1.40　P.73

79. 谈豫剧唱腔的抒情性表现特点　王璨　1986.1.40　P.90
80. 也谈潮州音乐的《二四谱》及几个调的"轻""重""活"和调性问题
　　陈威　1986.1.40　P.99
81. 论白石词调歌曲的拍眼　刘明澜　1986.3.42　P.73
82. 湘南桂北的走场牌子　陈磊　1986.3.42　P.113
83. 民间器乐曲地方风格的几个重要组成因素　袁静芳　1986.4.3　P.52
84. 从律学的角度再谈"苦音"的音阶及其调式　董维松　1987.1.44　P.75
85. 布依族、壮族多声部民歌之比较研究　樊祖荫　1987.2.45　P.82
86. 传统琵琶小曲研究　吴呐　1987.3.46　P.60
87. 缠达体——一种源远流长的曲式　金建民　1987.3.46　P.74
88. 近代北曲各宫调所用调高　孙玄龄　1987.3.46　P.86
89. 唐代风雅十二诗谱的节奏问题　夏野　1987.4.47　P.9
90. 论《十番锣鼓》中的节奏、音色序列与当代音乐创作的关系
　　樊祖荫　1987.4.47　P.12
91. 北美印第安民歌同我国阿尔泰语系若干民族民歌的共同音乐特征
　　李昕　1987.4.47　P.53
92. 腔口论——壮族"双声"的北路风格探微　冯明祥　1987.4.47　P.98
93. 探幽发微—谈中国传统器乐创作规律三则　李民雄　1988.3.50　P.56
94. 龙船调、竹枝词、流徽曲　张汉卿　1988.3.50　P.68
95. 湖北各地风土及民歌　姚运才、黄振奋整理　1988.4.51　P.33
96. 荆楚古音考　王庆沅、卢天生　1988.4.51　P.43
97. 京剧《二进宫》的启示　王震亚　1989.1.52　P.50
98. 清商三调音阶调式考索　丁承运　1989.2953　P.89
99. 福建南音曲体结构·指　孙星群　1989.3.54　P.72
100. 京剧西紧唱腔的调性特点　陈竹青　1989.3.54　P.100
101. 西藏民间音乐基本规律初探　马阿鲁　1989.4.55　P.35
102. 琉球三线"一扬调子"考　王耀华　1989.4.55　P.64
103. 念奴娇乐调名实之变——宋词曲考证三例　黄翔鹏　1990.1.56　P.32
104. 论印象结构——德彪西的曲式思维及其结构形态
　　陈国权　1990.1.56　P.68

105. 中国传统音乐的节拍特征——试论数字性节拍体系
彭世端 1990.2.57 P.80
106. 中国戏曲音乐的演进 夏野 1990.3.58 P.66
107. 古琴曲〔碣石调幽兰〕的自律结构学 梁铭越 1991.1.60 P.47
108. 略论古琴的五音正调与十二律旋宫弦法 丁纪园 1991.1.60 P.60
109. 对几首昆曲唱腔在曲式结构方面的探索 许勇三 1991.2.61 P.55
110. 从凤阳歌看"同宗民歌"的传播流变 冯光钰 1991.2.61 P.79
111. 略论汉语方言与民间音乐 章鸣 1991.3.62 P.54
112. 我国戏曲、说唱音乐中的复调性 马惠文 1991.3.62 P.73
113. 唐代"拍"的时值 吕洪静 1991.4.63 P.60
114. 横胳变唱与多声部民歌中的变奏曲体 樊祖荫 1992.1.64 P.54
115. 冼星海古诗词歌曲旋律探微 邓宗舒 1992.3.66 P.43
116. 客家山歌音调考源 王耀华 1992.4.67 P.65
117. 蔡元定《燕乐》新解——论俗乐宫调、音高与音阶
丁纪园 1993.2.69 P.34
118. 苦音音阶的由来及其特征 徐荣坤 1993.2.69 P.42
119. 湘西苗歌研究 花老虎 1994.1.72 P.45
120. 中国古典诗词的吟与唱 傅雪漪 1993.3.74 P.37
121. 商核论—兼论中西乐学调关系若干问题的比较
童忠良 1995.1.76 P.25
122. 二人转"十六字板"的特点和规律 那炳晨 1995.1.76 P.37
123. 再谈古音音阶和它的两个特性音 Fa 与 Si 徐荣坤 1995.1.76 P.59
124. 满族民歌寻踪 杨久盛 1995.2.77 P.37
125. 论花儿流行中的曲调演变及意义 李恩春 1995.2.77 P.46
126. 论高腔音乐 刘国杰 1995.2.77 P.55
127. 调(均)·清商三调·笛上三调 冯洁轩 1995.3.78 P.75
128. 中国传统音乐中对比较—法则的民族性 刘正维 1995.4.79 P.94
129. 壮侗语诸族民间音乐原始形态的初步构拟 樊祖荫 1996.1.80 P.66
130. 湖北民间鼓吹乐音高的偏离及其风格特征探讨
胡志平 1996.2.81 P.72

131. 哈恰图良旋律节奏的写作技法与基本特征　夏中汤　1996.2.81　P.90
132. "唯九歌、八风、七音、六律以奉五音"续探　王震亚　1996.4.83　P.45
133. 试论中国音乐的散节拍的文化内涵　钱茸　1996.4.83　P.96
134. 旋律·音乐的灵魂——读沙汉昆《旋律发展的理论与应用》
　　孙星群　1996.4.83　P.102

音乐艺术

1. 浅谈旋律的民族特点　周大风　1979.1　P.32
2. 试论昆曲曲牌音乐　刘明澜　1979.1　P.37
3. 语调表现手法在民歌旋律中的运用　江明　1979.1　P.47
4. 谈谈京剧的旋律　倪秋平　1980.3.4　P.34
5. 《春江花月夜》的结构特点与旋法　沙汉昆　1980.3.4　P.40
6. 《二泉映月》的音乐素材和结构特点　成公亮　1981.1.5　P.36
7. 试论蒋调　姚根娣　1981.3.7　P.53
8. 粤胡演奏中的加花与装饰　林心铭　1981.4.8　P.57
9. 宁夏民歌概述　延河　1982.2.9　P.6
10. 京剧依字行腔原则的剖析　庄永平　1982.2.9　P.22
11. 古代犯调理论及其实践　夏野　1982.3.10　P.18
12. 宫调的转换　连波　1982.4.11　P.14
13. 论顶真格旋律(上)——中外曲式共同规律之一
　　钱仁康　1983.2.13　P.1
14. 中外木卡姆之比较研究(上)　周菁葆　1983.2.13　P.9
15. 中外木卡姆之比较研究(下)　周菁葆　1983.3.14　P.18
16. 论顶真格旋律(下)　钱仁康　1983.3.14　P.26
17. 贺绿汀的复调艺术手法　陈铭志　1984.1.16　P.42
18. 广西民间合唱的多声部结构形态　樊祖荫　1984.2.17　P.21
19. 论粤剧唱腔中的衬字　〔美〕荣鸿曾　1984.3.18　P.23
20. 论贺绿汀作品的旋律　梁茂春　1984.3.18　P.43
21. 我国民族音乐的节奏特征　庄永平　1984.4.19　P.33
22. 复调音乐的复兴　林华　1985.1.20　P.10

23. 周文中对单个音的论述　茅于润摘译　1985.1.20　P.84
24. 湘西的多声部苗歌　吴荣发　1985.2.21　P.14
25. 京剧皮黄腔生旦分腔的音乐手法　复声　1985.4.23　P.83
26. 论昆曲《牡丹亭》音乐　刘明澜　1986.2.25　P.5
27. 唐传筝曲和唐声曲解译——兼论唐乐中的节奏节拍
　　叶栋　1986.3.26　P.1
28. 浙江畲族山歌　张新伟　1987.3.30　P.35
29. 从唐代乐舞谈唐曲节拍　张平杰　1988.1.32　P.23
30. 论汉族的多声部民歌　樊祖荫　1988.1.32　P.26
31. 音乐语音中的对称结构——中外曲式共同规律之二
　　钱仁康　1988.1.32　P.40
32. 音乐语音中的对称结构——中外曲式共同规律之二(二)
　　钱仁康　1988.2.33　P.48
33. 达斡尔族民歌的调式与旋律特点　金克日·铁宏　1988.3.34　P.17
34. 音乐语音中的对称结构——中外曲式共同规律之二(三)
钱仁康　1988.3.34　P.36
35. 从日本雅乐看唐代拍数的表现　吕洪静　1988.4.35　P.12
36. 音乐语言中的对称结构(四)　钱仁康　1988.4.35　P.26
37. 中国古代音乐节拍之我见　张林　1989.1.36　P.1
38. 中国古代琴歌的艺术特征　刘明澜　1989.2.37　P.29
39.《华秋苹琵琶谱》中的音乐结构　〔美〕梅约翰　P.27
40. 论散化节奏概念　郭树荟　1989.3.38　P.71
41. 福建南音中的"曲"的曲体结构　孙星群　1990.1.40　P.28
42. "双宫音列"例析　肖民　1990.1.40　P.34
43.《老八板》源流考　钱仁康　1990.2.41　P.9
44. 乐学两题之二——犯调的乐律学基础及其实践
　　龚林　1990.2.41　P.24
45. 为古诗词谱曲的体会　连波　1990.3.42　P.57
46. 民族打击乐的特性:构成和手法　李民雄　1990.4.43　P.42
47. 音高组织的逻辑—试析丁善德《小序曲与赋格四首》之三《序曲—雀跃》

罗忠镕 1991.2.45 P.59

48.宋代词乐结构中的头和尾 刘明澜 1991.3.46 P.1

49.丁善德复调思维的新发展——浅释《小序曲与赋格四首》

陈铭志 1991.3.46 P.51

50.二人台音乐与我国北方民歌 陈进德 1992.2.49 P.1

51.支声形态及其思维特点 杨善武 1992.2.49 P.72

52.武当山道教科仪音乐的曲体结构及风格 蒲亨强 1992.3.50 P.24

53.敦煌曲拍非拍眼形式——对敦煌曲拍的重新认识

庄永平 1993.1.52 P.25

54.宋代均拍非均等节拍——与庄永平等先生讨论

王凤桐、张林 1993.1.52 P.31

55.敦煌乐谱"掣拍"再证 陈应时 1993.1.52 P.26

56.科普兰作品的旋律冈校 何平 1993.1.52 P.52

57.《月子湾湾》源流考——兼谈"吴歌" 钱仁康 1993.4.55 P.2

58.曲式结构的"分"与"合" 钱仁康 1993.4.55 P.40

59.《二泉映月》的曲式结构及其他 陈应时 1994.1.56

60.《二泉映月》曲式结构中的阴阳观念 蒲亨强 1994.1.56 P.16

61.论词调的变化 刘明澜 1994.2.57 P.11

62.吕四渔号的旋律形成——寻觅音乐起源的踪迹

黄允箴、万年华 1994.3.58 P.9

63.论姜白石歌曲的风格 刘明澜 1995.1.60 P.24

64.论敦煌琵琶谱"掣"为急返拨 应有勤 1995.3.62 P.1

65.蒙族《格斯尔》音乐研究 (藏)札西达杰 1995.3.62 P.7

66.敦煌乐谱"掣拍"补证 陈应时 1996.1.64 P.1

67.中国传统器乐的节拍与古诗词曲音乐 刘明澜 1996.3.65 P.1

音乐探索

1.略论川剧高腔曲牌音乐中的转调问题

钟善祥 1983.1(创刊.10月) P.58

2.旋律写作技法探讨 邹承瑞 1984.1.2 P.44

3. 对称性结构原则在曲式中的作用　姚以让　1984.2.3　P.2
4.《渔舟唱晚》的结构及艺术处理　段启诚　1984.3.4　P.32
5.“慢憚”音乐及其与“奥加农”之比较　管建华、兰光明　1985.1.6　P.35
6. 西山白族风情与“西山白族调”　李晴海　1985.2.7　P.34
7. 歌曲的风格及其润腔技巧　周亨芳　1985.3.8　P.7
8. 传统民族器乐常见的套式结构类型　李民雄　1985.3.8　P.25
9. 阿尔麦人(藏族)二声部民歌概述　张光荣　1985.3.8　P.39
10. 试谈傣族语言诗词与民歌曲调的关系　杨锦和　1985.4.9　P.39
11. 民族声乐曲“垛句”唱腔的结构形态和艺术功能
　　伍国栋　1986.1.10　P.11
12. 论我国民族音乐中的“章回乐曲”　甘绍成　1986.2.11　P.26
13. 也谈民歌的以字行腔——兼与冯光钰同志商榷
　　胡远清　1985.2.11　P.33
14. 张老五及其小三弦曲　张兴荣　1986.2.11　P.39
15. 平武白马藏人民间音乐考察录　肖常纬　1986.3.12　P.62
16. 川剧高腔音乐结构的重新认识　钟善祥　1986.4.13　P.35
17. 川北灯戏的梁山调　彭涓　1986.4.13　P.40
18. 凉山彝族舞蹈音乐研究　曾令士　1986.4.13　P.44
19. 羌族锅庄　黄银善　1986.4.13　P.53
20. 唢呐传统乐曲的旋律发展手法　陈家齐　1987.1.14　P.19
21. 阿诺德·勋伯格的钢琴曲——Op.33　陈铭志　1987.2.15　P.3
22. 论单句腔——兼论民歌曲式发展之原型　匡天齐　1987.2.15　P.17
23. 音值组合与节奏的关系及其表现意义　李秀华　1987.2.15　P.33
24. 试析刘天华的二胡曲《光明行》　陈鲜义　1987.2.15　P.46
25.《格萨尔王传》说唱音乐　黄银善　1988.1.18　P.24
26. 从“丫”看彝族民歌的深层结构及其共性特征　曾令士　1988.2.19　P.4
27. 凉山彝族“义诺”地区民间歌曲初探　吉古夫铁　1988.2.19　P.1
28. 川剧弹戏之源与变　蒋学琼　1988.2.19　P.26
29. 四川扬琴“德派”唱腔润腔手法　刘时燕　1988.2.19　P.33
30. 试论通俗歌曲创作的一般规律　薛明　1988.4.21　P.34

31. 温故而知新——川剧《情探》音乐探讨　钟善祥　1989.1.22　P.29
32. 凉山彝族民间器乐研究　曾令士　1989.1.22　P.47
33. 全真道十方经韵音乐的遗存　甘绍成　1989.1.22　P.41
34. 对藏族歌舞"弦子"的探讨　涂青华　1989.1.22　P.60
35. 白马藏人民歌古今说　肖常纬　1989.1.22　P.67
36. 复调音乐节奏的一般特征　罗新民　1989.2.23　P.34
37. 论五度相生律和调式倾向在关系在视唱中的应用
　　袁桂荣　1989.2.23　P.65
38. 川西道教音乐的类型及其特征　甘绍成　1989.3.24　P.37
39. 四川清音的曲牌结构　肖常纬　1989.3.24　P.48
40. 彝族民歌一句式结构及其曲式意义　曾令士　1990.1.26　P.30
41. 侗族琵琶歌简介　张森　1990.1.26　P.38
42. 中国传统器乐曲中的变奏结构原则　包德树　1990.2.27　P.40
43. 彝族"都火"歌的文化和音乐特征　曾令士　1990.4.29　P.12
44. 浅析四川扬琴音乐"大调——字腔"　张正　1990.4.29　P.19
45. 川剧高腔〔江头桂〕类曲牌宫调研究　李成渝　1991.1.30　P.17
46. 云南纳西族民歌的调式与旋律特点及演唱风格
　　(纳西族)桑德诺瓦　1991.1.30　P.26
47. 论广西壮族山歌的音调特征　毛青南　1991.1.30　P.33
48. 五声音阶旋律的转调和暂转调　邹承瑞　1991.1.30　P.54
49. 重庆市民间婚礼类器乐曲牌的艺术特点管见
　　甘绍成　1991.2.31　P.12
50. 试析钢琴独奏曲《春晓》　刘觉天　1991.2.31　P.37
51. 转调索源(上)　李兴梧　1991.3.32　P.49
52. 转调索源(下)　李兴梧　1991.4.33　P.37
53. 二十世纪旋律设计的新方法(现代使用作曲技法之二)
　　杨路　1991.4.33　P.43
54. 我国传统音乐中的复调性特征初探　马惠文　1992.1.34　P.31
55. 川西道教音乐与地方音乐的关系　甘绍成　1992.3.36　P.35
56. 论曲艺音乐推陈出新中之腔句解放——四川扬琴《秋江》析

宋运超　1992.4.37　P.40
57.从白马民歌看白马文化的来源　何晓兵　1993.1.38　P.29
58.音高听觉中的音程感　许新华　1993.1.38　P.72
59.综合调式　赵晓生　1993.2.39　P.17
60.从唢呐曲《百鸟朝凤》伴奏声部说起——再析中国传统音乐中的
固定性旋律　马惠文　1993.4.41　P.24
61.传统音乐的两大终止群体　刘正维　1994.1.42　P.14
62.节奏的易加增殖原理　高畅　1994.3.44　P.59
63.五声的的解构与重构　柳良　1997.3.56　P.18
64.论蜀派古琴的特点　俞秦琴　1997.3.56　P.39
65.《即兴曲——侗乡鼓楼》赏析　李虹　1997.4.57　P.30

音乐学习与研究(《天津音乐学院院刊》)

1.在歌曲里运用民间音乐素材问题的学习札记
赵森林　1960年创刊号(3月)　P.21
2.新民歌学习札记　徐荣坤　1960年创刊号(3月)　P.40
3.谈河北梆子唱腔的组合规律　冯国林　1985.3.3　P.21
4.以圣咏为基础的曲式　景沾、廖胜京译　1985.3.3
5.豫剧唱腔调式分析　钱国桢　1985.4.4　P.22
6.切分节奏在昆剧唱腔中的应用　孙从音　1986.1.5　P.42
7.悲怨的主题　动人的唱腔——京剧《玉堂春》旦腔选段析　1986.3.7
8.也谈《八板》与黄金分割　唐朴林　1986.3.7　P.20
9.中国戏曲创腔思维原则(一下、二上)　孙从音　1986.4.8　P.16
10.中国戏曲创腔思维原则(二下)　孙从音　1986.4.8　P.6
11.形式、形象、音调分析——苏联音乐美学和作曲技术理论问题札记
洪模　1987.4.12　P.4
12.论板腔体音乐(上)　刘国杰　1988.2.14　P.2
13.中国戏曲创腔思维原则(三、上)　孙从音　1988.2.14　P.15
14.梅花大鼓音乐　钱国桢　1988.2.14　P.36
15.论板腔体音乐(下)　刘国杰　1988.4.16　P.5

16. 中国戏曲创腔思维原则(三、中) 孙从音 1988.4.16 P.9
17. 中国戏曲创腔思维原则(三、下) 孙从音 1989.1.17 P.36
18. 陕西风格二胡曲的物色与演奏技法 鲁日融 1989. P.26
19. 循着"音色旋律"的轨道 王乃立 1989.4.20 P.27
20. 浅谈民歌衬腔形式极其作用 曾庆清 1989.4.20 P.57
21. 论滞腔 王灿 1990.1.21 P.57
22. 复调音乐在我国合唱作品中的应用 姜元禄 1990.3.23 P.62
23. "天津法鼓"的结构研究 钱国桢 1990.4.24 P.31
24. 潮乐——活五与《木卡姆》 唐朴林 1990.4.24 P.41
25. 靖县多声部苗歌 唐运善 1990.4.24 P.46
26. 论反调唱腔 钱国桢 1991.1.25 P.49
27. 湖南靖州苗族多声部民歌和声初探 唐运善 1991.3.27 P.22
28. 中华民族打击乐的典型节奏用于定音鼓演奏和教学领域的探索
徐令晋 1991.4.28 P.34
29. 民主风格 乡土气息——浅谈二人台牌子曲
刘活学 1991.4.28 P.40
30. 韵、板、腔、调——"昆"曲唱的本体构成(一) 洛地 1993.3.32 P.21
31. 谈评剧唱腔的结构特点与旋宫用 侯树智 1993.3.32 P.20
32. 评句唱腔慢板起句、甩腔落板的民歌原型和几点感想
徐荣坤 1994.1.34 P.26
33. 论湖南通道侗族民间器乐曲的调扩展 唐运善 1994.4.37 P.25
34. 爵士鼓"鼓经"初步研究 郑建鸥 1995.2.39 P.11
35. 大跳在中国民族音乐作品中的应用 曾庆清 1995.2.39 P.18
36. 鸾歌凤舞鼓云敖——苏州玄妙观道乐
蒲亨强、蒲亨建 1995.2.39 P.23
37. 从南音"指""曲"与南戏元曲的关系再探福建南音的形成年代
孙星群 1995.3.40 P.3
38. 论音阶及宫调体系 王誉声 1994.4.41 P.3
39. 唐山唢呐曲中同主音转换调式调性的节奏 冯国林 1995.3.44 P.25
40. 唐代音乐的音高体系及其语境 姚盛昌 1995.4.45 P.3

41. 析《弦索十三套》——《十六板》中的复调特征　苏青　1995.4.45　P.9
42. 论音阶及宫调体系(续)　王誉声　1995.4.45
43. 撒拉族民歌研究　范晓峰　1997.1.68　P.15

音乐人文叙事

民族民间音乐腔词关系研究(论稿第一部分:第一至三章)
　于会泳著　沈洽校释　1997创刊号　P.54

乐府新声

1. 鲁筝老八板传统流派乐曲研究——第一大套曲概说
　　赵玉斋　1983.创刊号　P.34
2. 关于梆子腔音乐的共性　杨予野　1983.2.2　P.7
3. 两大声腔原板基本结构及传统创腔常用发展处理手法
　　张富岩　1983.22　P.14
4. 辽宁鼓乐变奏手法初探　杨久盛　1983.2.2　P.25
5. 弹词音乐中的余调　李玉珍　1983.2.2　P.74
6. 关于梆子腔音乐的共性(续)　杨予野　1983.3.3　P.18
7. 论京剧唱腔中的行腔、甩腔手法　鸿明　1983.3.3　P.26
8. 乐亭大鼓唱腔结构分析　周学春　1983.3.3　P.32
9. 常德丝弦曲牌音乐的调式变化　凌瑞兰　1983.4.4　P.25
10. 梆子腔唱腔旋律的基本特征　杨予野　1984.1.5　P.21
11. 器乐演奏中的旋律力度分析　牛巨贵　1984.1.5　P.44
12. 戏曲唱腔两板式终止型四板式唱句研究　张富岩　1984.2.6　P.6
13. 从放腔看湘剧高腔的旋律及调式特色　胡江　1984.2.6　P.18
14. 黄金分割与旋律规律　李本　1984.2.6　P.28
15. 单鼓音乐结构分析　赵奎英　1984.4.8　P.8
16. 喇叭牌子纵横谈　路逵震　1984.4.8　P.16
17. 论现代题材京剧唱腔的创造性　鸿明　1985.1.9　P.12
18. 戏曲板腔体唱腔设计常用处理手法　张富岩　1985.2.10　P.20
19. 朝鲜族民族音乐概说　金善国　1985.2.10　P.34

20. 略谈东北民歌《月芽五更》 陈刚 1985.2.10 P.42
21. 关于乔派坠子的音乐特色 杨予野 1985.2.10 P.15
22. 试谈“东北小调”的音乐特征 李玉珍 1986.1.13 P.31
23. 谈民族声乐演唱风格和语言表现问题 陈灵 1986.1.13 P.28
24. 试论东北大鼓的音乐改革 张玉梅 1987.2.17 P.25
25. 论音乐旋律和声的民族风格及时代特点 孙振兴 1987.2.17 P.2
26. 浅析刘天华创作的二胡曲 卜兵 1988.1.19 P.15
27. 山东筝、筝曲及演奏特点 杨娜妮 1988.1.19 P.21
28. 20 世纪音乐中的节奏形态 杨华 1988.4.22 P.10
29. 我对“一曲多用”的看法 路逵震 1989.1.23 P.29
30. 论戏曲音乐创作的个性思维——兼谈“一曲多用”的问题
房鸿明 1989.2.24 P.20
31. 传统复调作曲中的唯理倾向——与 20 世纪音乐中的理性思维
杨华 1989.4.26 P.8
32. 东北新韵初探 李玉珍 1990.1.27 P.28
33. “主腔融变体”——戏曲音乐体制展的历史趋势
蒲亨建 1990.1.27 P.35
34. 对几个音乐句法概念内涵的再思考 谷成志 1990.2.28 P.17
35. 严格区分节奏、节奏型、节拍、拍子的意义 陈桂华 1990.2.28 P.50
36. 科普兰作品的节奏表现特点 何平 1990.3.29 P.4
37. 中国音乐节拍发展史梗概 王枫桐、张林 1990.3.29 P.11
38. 满族音乐概论 石光伟、李莉莎 1990.3.29 P.17
39. 中国传统音乐的“配角”——散板式音乐
王红梅、李乃平 1990.3.29 P.25
40. 一缕清音、千古绝唱——试论《阳关三叠》音乐结构的艺术性
李大纯 1990.3.29 P.44
41. 漫谈《歌曲旋律法》教学 鸿明 1990.4.30 P.8
42. 论音乐节拍的强弱观念 王枫桐、张林 1990.4.30 P.12
43. 仅仅有结论是不够的——《论音乐节拍的强弱观念》一文析疑
陈敏 1991.2.32 P.31

44. 维吾尔民歌的旋法　朱培元　1991. 4. 34　P. 17
45. 锡伯族音乐概述　杨光　1991. 4. 34　P. 34
46. 从道曲《百鸟朝凤》到唢呐曲《百鸟朝凤》——兼论道曲与民间器乐曲的相互关系　詹仁中　1992. 2. 36　P. 42
47. 论"直线旋律的艺术魅力"　邓宗舒　1992. 3. 37　P. 21
48. 持恒求变——《二泉映月》的结构特征　赵晓生　1994. 1. 43　P. 3
49. 歌曲创作中的节奏运用　隋立本　1994. 1. 43　P. 25
50. 论门德尔松《无言歌》的旋律风格及音乐语言陈述结构　高佳佳　1994. 2. 44　P. 13
51. 辽宁汉族叫卖调调式风格探索　邵开益　1994. 2. 44　P. 21
52. 论乐句(上)　谷成志　1994. 3. 45　P. 30
53. 黄龙戏音乐概述　毕凤歧　1994. 3. 45　P. 52
54. 论乐句(下)　谷成志　1994. 4. 46　P. 17
55. 链环技法及其效能探微　祝龄　1995. 1. 47　P. 11
56. 偏音在五声调式旋法中的运用　隋立本　1995. 1. 47　P. 15
57. 论复乐段及其级结构单位　谷成志　1996. 1. 51　P. 11
58. 论散板　谭家盛　1996. 1. 51　P. 18
59. 用公式进行民族五声式理论教学的新思路　邵石麟　1996. 2. 52　P. 13
60. 音乐句法结构单位级别的判断　谷成志　1997. 2. 56　P. 15
61. 试论满族萨满神歌的音乐特点及其形态分类　王信威　1997. 3. 57　P. 43
62. 摇板不是散板　张林　1997. 4. 58　P. 26
63. 论艺术歌曲创作中的调性复杂化　刘聪　1997. 4. 58　P. 15

艺苑

1. 江南丝竹旋法研究　姜元禄　1983. 4. 18　P. 53
2. 漫谈《流水》　齐毓怡、王迪　1984. 1. 19　P. 107
3. 音乐节奏的起源与特质　冯建民　1984. 2. 20　P. 62
4. 朝鲜长鼓节奏介绍　方勇善　1984. 2. 20　P. 73
5. 京剧《荒山泪》音乐分析　江琳　1985. 4. 26　P. 92

6. 从《闲居吟》看刘天华的旋法技巧　成公亮　1986.1.27　P.23
7. 阿尔泰语系诸民族民歌的共同因素　杜亚雄　1986.1.27　P.26
8. 锡剧唱腔流派研究　吴岫明　1986.1.27　P.31
9. 旋律写作 ABC　吴小平　1986.1.27　P.48
10. 音乐语言通俗讲话　茅原　1986.1.27　P.43
11. 论"Fa、Si"(上)　姜小鹏　1986.2.28　P.2
12. 竞芳斗艳、五彩缤纷——三首《对花》的比较　易人　1986.2.28　P.17
13. 锡剧流派唱腔研究(下)　吴岫明　1986.2.28　P.22
14. 论"Fa、Si"(下)　姜小鹏　1986.3.28　P.2
15. 汉民族传统音乐旋律的审美特性　李慧民　1987.1.31　P.6
16. "丽调"对叠句的发展　陈尚文　1987.2.32　P.20
17. "异宫并联"及其调式的多重性——兼论综合调式
关庆顺　1987.3.33　P.10
18. 论戏曲音乐中的调性转换　谢子华　1987.3.33　P.15
19. 古琴曲《龙朔操》研究　成公亮　1987.3.33　P.18
20. 扬剧金调《梳妆台》研究　吴岫明　1987.3.33　P.24
21. 云淡风清　风筝飞鸣——七首《放风筝》民歌比较研究
易人　1987.4.34　P.16
22. 江南丝竹曲式概貌(上)　茅原　1988.1.35　P.2
23. 江南丝竹曲式概貌(下)　茅原　1988.2.36　P.8
24. 苏州弹词音乐之探讨　曹本冶　1988.3.37　P.17
25. 论苗族民歌的三种风格模式——以杂居区苗歌型态为例
蒲亨强　1989.1.39　P.24
26. 江苏民间歌曲概论(三)　易人、苏青　1989.4.42　P.11
27. 江苏民间歌曲概论(四)　易人、苏青　1990.1.43　P.22
28. 论《竹枝歌》　刘红　1990.2.44　P.32
29. 论内五外八调　易风林　1990.4.46　P.12
30. 五声性调式的辨识与思维　茅原　1990.4.46　P.21
31. 论核腔对民歌调式的影响　蒲亨强　1991.1.47　P.17
32. 古琴曲《幽兰》的音乐分析　庄曜　1991.1.47　P.26

33. 武当山道教腔韵之多重风格与形态特征考辨

蒲亨强　1991.3.49　P.29

34. 人工调式初探　王建民　1992.1.51　P.18

35. 宋元时期的民歌和词曲　金建民　1993.4.58　P.32

36.《淡黄柳》——姜白石歌曲初探之一　王俊文　1993.4.58　P.40

37. ↑Fa↓Si 在音阶结构逻辑中的本质判断　蒲亨建　1994.1.59　P.24

38.《凄凉犯》姜夔歌曲研究之二　王俊文　1994.1.59　P.28

39. 姜夔歌曲研究之三　王俊文　1994.2.60　P.58

40.《秋霄吟》——姜白石歌曲初探之四　王俊文　1995.1.63　P.47

41.《暗香》《疏影》词曲分析　王俊文　1995.2.68　P.48

42. 江苏民歌旋律特点　茅原　1997.2.72　P.23

43. 论湖北民间器乐曲的层面属性　杨凌　1997.4.74　P.23

44. 旋律及基本要素概况　王建民 1998.3.77　P.2

45. "金陵吹打"——南京民间吹打乐简述　刘为霖　1998.4.78　P.3

中国音乐

1. 民族五声性调式概述　黎英海　1981.创刊号(3月)　P.11

2. 五声性调式主音的稳定性　张肖虎　1981.第2号　P.10

3. 谈旋律的民族风格和地方色彩　武俊达　1981.第2号　P.13

4. 谈民间歌曲的性质和特点　文英　1981.第2号　P.32

5. 潮州音乐的调变化发展　黎英海　1981.第3号　P.4

6. 谈古典诗歌的吟诵　陈炳铮　1981.第3号　P.11

7. 潮州音乐演奏形式和艺术特色　蔡松琦　1981.4.4　P.10

8. 高山族民歌初探　张佩吉　1981.4.4　P.12

9. 黔西北苗族多声部民歌　石应宽、胡家勋　1981.4.4　P.16

10. 谈民歌风格对比二声部复调　孙云鹰　1982.1.5　P.7

11. 钢琴曲《夕阳箫鼓》音乐分析　李西安　1982.1.4　P.10

12. 京剧曲牌《夜深沉》　李民雄　1982.1.5　P.28

13. 浅谈山歌　张式敏　1982.1.5　P.20

14. 传统调名中的"之调"和"为调"　陈应时　1982.2.6　P.10

15. 从音乐发展逻辑看“八板”的结构　董维松　1982.2.6　P.23
16. 广西民间合唱中的调发展　樊祖荫　1982.2.6　P.26
17. 调式直感及其他　刘国杰　1982.2.6　P.32
18. 布依族民间复调歌曲初探　李惟白、李继昌　1982.3.7　P.13
19. “双宫音列”及其他　肖民　1982.3.7　P.37
20. 调和调式　陈应时　1982.3.7　P.38
21. 汉语声调与汉族旋律　李西安　1982.4.8　P.6
22. 宋词的结构　顾淡如　1982.4.8　P.14
23. 裕固族西部民歌与有关民歌比较研究　杜亚雄　1982.4.8　P.22
24. 论《二泉映月》的音乐材料和结构　张肖虎　1983.1.9　P.26
25. 论支声音乐　樊祖荫　1983.1.9　P.21
26. 民族音乐的“子母声”　伍国栋　1983.1.9　P.31
27. 谈“花儿”的演唱风格　苏平　1983.1.9　P.44
28. 鄂西北薅草歌的几种结构形式　胡曼　1983.1.9　P.66
29. 赛乃姆　简其华　1983.1.9　P.64
30. 南曲角调式　黄源洛　1983.2.10　P.41
31. 贵州花灯调式　张振中　1983.3.11　P.45
32. 潮州音乐的曲式结构及板式规律　陈威　1983.4.12　P.65
33. 潮州音乐的音阶和调式　杨礼桐　1983.4.12　P.19
34. 西北汉族民间音乐的音调结构　杜亚雄　1983.4.12　P.68
35. 鄂尔多斯民歌浅析　陈川　1983.4.12　P.73
36. 关于音组合结构的分析方法——《音群论》基本观点概述
　　邵光琛　1984.2.14　P.56
37. 八板及其形式美　杜亚雄　1984.2.14　P.4
38. 杨调和屈调　江琳　1984.2.14　P.71
39. 浙江畲族民歌的音乐特点　樊祖荫　1984.2.14　P.76
40. 匈奴西迁及其民歌在欧洲的影响——兼答罗·塔·安德拉斯教授
　　杜亚雄　1984.3.15　P.7
41. 潮州筝曲《诸宫调·粉红莲》　杨秀明　1984.3.15　P.51
42. 京东大鼓的音乐体制　王亮　1984.3.15　P.76

43.锡伯族民歌和满族民歌的比较研究　杜亚雄　1985.1.17　P.30
44.汉族传统音乐中的渐变结构原则　李莉莎　1985.1.17　P.44
45.畲族"双条落"的基本规律及其偶然因素　樊祖荫　1985.1.17　P.37
46."山曲"旋律的形态　韩军　1985.1.17　P.88
47.朝鲜族民歌的音乐特色　杜亚雄　1985.2.18　P.73
48.谈蒙汉调　王俊杰　1985.2.18　P.81
49.戏曲唱腔中的音乐因素和语言因素　武俊达　1985.4.20　P.35
50.纳西族的民间合唱　樊祖荫　1985.4.20　P.25
51.《酒狂》的语言现象及表现手法　陈志平　1985.4.20　P.75
52.侗族琵琶及琵琶歌　杨国仁、王承祖　1985.4.20　P.80
53.常州吟诗的乐调十七例　赵元任　1986.1.21　P.12
54.谈中日民歌调式关系　秦德祥　1986.1.21　P.33
55.傈僳族的多声部民歌　樊祖荫　1986.1.21　P.88
56.马格里布的"木卡姆"　杜亚雄　1986.2.22　P.64
57.四川扬琴器乐曲牌　潘广德　1986.2.22　P.83
58.土家族"土语民歌"述略　蒲亨强　1986.3.23　P.56
59.探索民族音乐底层结构中的主要因素　苏克　1986.4.24　P.9
60.论段式　刘国杰　1986.4.24　P.30
61.一拍子音乐的节拍规律　彭世端　1986.4.24　P.36
62.满族民歌的音乐结构特色及形成原因　李莉莎　1986.4.24　P.61
63.单鼓原因的艺术特征　刘桂腾　1986.4.24　P.5
64.潮州音乐的板式结构　杨清渊　1987.1.25　P.68
65.塔塔尔族民歌　王秉琏　1987.1.25　P.53
66.苏南吹打及其艺术特色　王志伟、蔡惠泉　1987.2.26　P.80
67.不同民族"花儿"曲令的风格差异　朱仲禄　1987.3.27　P.48
68.对《潮州音乐的板式结构》一文的意见　陈天国　1987.3.27　P.72
69.五度相生与五声调式　杨瑞庆　1987.4.28　P.57
70.旋律的收尾乐句　白燕海　1987.4.28　P.75
71.天津时调音乐　于学洪　1987.4.28　P.60
72.聊斋俚曲音乐的艺术特色　陈玉琛　1988.1.29　P.5

73.《汉乐》"六十八"板及其变体　王卓模　1988.1.29　P.69
74.常德丝弦音乐　黄挥　1988.1.29　P.64
75.曲艺音乐中《叠断桥》的色彩变异　姚婕　1988.1.29　P.20
76.云南多声部民歌研究　樊祖荫　1988.2.30　P.6
77.拉格泰姆的切分节奏细胞及其影响　杨捷　1988.2.30　P.37
78.《海菜腔》的音乐特征及内涵　梅壁　1988.2.30　P.73
79.鄂西北山地唢呐锣鼓曲《打调子》　杨顺适　1988.2.30　P.75
80.德格藏戏音乐　卢光　1988.3.31　P.76
81.辽南鼓吹的鼓套特点　顾光谦　1988.4.32　P.11
82.拍米族音乐与语言的联系　杨晓鲁　1989.1.33　P.21
83.《八板》有单、双　姜宝海　1989.1.33　P.49
84.民间音乐的即兴演奏　肖鉴铮　1989.1.33　P.30
85.旋律分类法及其在民歌研究中的运用　杜亚雄　1989.3.35　P.21
86.苗族唢呐曲终止的特殊现象　宋运超　1989.3.35　P.56
87.水族"族性歌腔"及其变异　张中笑　1989.3.35　P.58
88.朝鲜族俗乐五声调式及其特点　王宝林　1989.4.36　P.71
89.语言和音乐的关系　杜亚雄　1990.1.37　P.16
90.戏曲声腔的程式分析及方法　董维松　1990.1.37　P.26
91.民族传统乐曲旋律装饰及音乐思维　徐晓林　1990.1.37　P.41
92.调式游移的如皋四声音阶山歌　高如　1990.1.37　P.61
93.羌族萨郎的主体型和相互之关系　姜祥仲　1990.3.39　P.72
94.陕西唢呐吹打乐的乐队结构和调式特点　高万飞　1990.3.39　P.36
95.满族民间音乐的"原生腔"　宋瑛　1990.3.39　P.37
96.苏联民间音乐中的五声调式　〔苏〕左贞观　1990.4.40　P.5
97.论五度结构　杜亚雄　1990.4.40　P.8
98.中国的打击乐器和节拍　唐朴林　1991.1.41　P.35
99.东北二人转曲牌的运用　何鹏、王振声　1991.1.41　P.71
100.朝鲜族民谣音乐的结构形态

李淑贞、高云峰(朝鲜族)　1991.1.41　P.72

101.邵阳《铜鼓牌子》　朱国志　1991.1.41　P.57

102. 凉州“贤孝”音乐中的复调表现探微　杨奉国　1991.2.42　P.34
103. 西安鼓乐曲的曲体结构和艺术手法　刘恒之　1991.3.43　P.14
104. 汉族传统音乐中“音”“腔”与节奏的概念　杜亚雄　1991.4.44　P.8
105. “润腔”初探　席强　1991.4.44　P.52
106. 节奏定义辩析　任勇　1991.4.44　P.10
107. “唱书”音乐特征探索　刘振南　1991.4.44　P.45
108. 民歌衬词的表现功能　赵磊　1991.4.44　P.63
109. 民族曲调中的“润腔”结构　席强　1992.1.45　P.34
110. 论中国歌曲的衬字运用　金明春　1992.1.45　P.16
111. 畲族民歌的宫音运用和曲调结构　丁献芝　1992.1.45　P.44
112. 访赵元任兼谈词曲的配合　(台湾)赵琴　1992.1.45
113. 昆曲节拍形式的继承和发展　陆放　1992.2.46　P.3
114. 京剧二黄腔腔句的基本句型与变格句型　董维松　1992.2.46　P.9
115. 调式与润腔　席强　1992.4.48　P.46
116. 民族调式的分类　沈一鸣　1992.4.48　P.49
117. 非洲音乐的节奏组织原则　陈铭道　1992.4.48　P.36
118. 汉族民歌音乐方言区及其划分　杜亚雄　1993.1.49　P.10
119. 论辰词高腔“圈腔点板”度曲法　吴宗泽　1993.1.49　P.29
120. 中国调式音乐之调名与“之调式”制度
　　(台湾)孙新财　1993.1.49　P.42
121. 民族调式中的音名、阶名与唱名　沈一鸣　1993.1.49　P.43
122. 民族调式音阶的构成　1993.1.49　P.46
123. 关于中国音阶和调式的札记　赵元任、许谏译　1993.3.51　P.1
124. 河南板头曲的音乐特点　朱敎修　1993.1.49　P.8
125. 宜昌丝竹的艺术特点　蔡际洲、熊谷平　1993.1.49　P.43
126. “十八板”句幅析疑　施维　1993.1.49　P.44
127. 五声音阶的分类及其结构　杜亚雄　1993.4.52　P.11
128. 神秘的六十四　唐朴林　1993.4.52　P.22
129. 我国三、四十年代艺术歌曲的探讨　汪莉　1993.4.52　P.20
130. “甩腔”在歌曲中的应用　曾庆清　1993.4.52　P.65

131. 荆楚"二四音调结构" 胡曼 1993.4.52 P.69

132. 壮侗语族与藏缅语族诸民族中的多声部民歌之比较

樊祖荫 1994.1.53 P.10

133. 戏曲吐字的语音学分析 程从荣 1994.1.53 P.21

134. 关于旋律中的线性描述问题 沈一鸣 1994.1.53 P.8

135. 楚北吹打 杨顺适 1994.1.53 P.51

136. 板眼要论 姜宝海 1994.2.54 P.58

137. 汉藏语系及其诸民族的初探音乐 杜亚雄 1994.3.55 P.18

138. 我国古代诗词和音乐的结合与分离 得雨 1994.3.55 P.23

139. 别具特色的制曲方式——荆楚锣鼓乐制曲手法简析

杨顺适 1994.3.55 P.59

140. 戏曲创腔的扩展手法 杨春 1994.3.55 P.68

141. 豫南民歌的调式特点 唐瑰卿、朱敬修 1995.2.58 P.19

142. 朝鲜族民歌节奏的特点 邱映霞 1995.2.58 P.72

143. 润腔与润色 赵红柔 1995.2.59 P.32

144. 散板音乐探究 王红梅、李乃平 1995.4.60 P.23

145. 数列结构是怎样来的——《苏南吹打》结构特点透视一则

蒲亨强 1995.4.60 P.27

146. 没有节奏就没有音乐 薛良 1996.1.61 P.1

147. 花鼓灯歌曲的曲式特点 崔琳 1996.1.61 P.63

148. 仫佬族民歌的结构 李娜 1996.1.61 P.67

149. 楚剧的传统伴奏形式 蔡际洲 1996.1.61 P.65

150. 壮侗语族音乐三题 杨秀昭 1961.1.61 P.69

151. 徽戏《十八板》句幅原形考析 施文楠 1996.4.64 P.13

152. 傣族双声部民歌 李安明 1997.2.66 P.6

153. 东北小调音乐特征中的满族音乐质能 李玉珍 1997.4.68 P.24

154. 对节奏组合规律的探讨 彭世端 1997.4.68 P.49

155. 云南怒江傈僳族"期本"舞乐的考察与整理 周凯模 1997.4.68 P.72

中国音乐学

1. 桂、湘、粤边界瑶族民歌考察

   何芸、伍国栋、乔建中　1985.创刊号.1　P.49

2. 论北方汉族民歌的色彩划分　黄允箴　1985.创刊号.1　P.61
3. 京剧音乐中微音分情况的实测与介绍　孙玄龄　1985.创刊号.1　P.69
4. 汉族民歌旋律结构中的装饰性特点　苗晶　1986.1.2　P.35
5. 福建南曲宫调与“同均三宫”　王耀华　1986.1.2　P.47
6. 论燕乐音阶　吕冰　1986.2.3　P.60
7. 简论多声部号子音乐　樊祖荫　1986.2.3　P.66
8. 中国音乐的线性思维　田青　1986.4.5　P.58
9. 湖北套曲与古代大曲的曲体结构比较研究　董中骏　1986.4.5　P.68
10. 民歌旋律地方色彩的形成及色彩区的划分　杨匡民　1987.1.6
11. 我国民间多声与西方近现代音乐　樊祖荫　1987.2.7　P.104
12. 西安鼓乐中的音阶变异　李石根　1987.3.8　P.40
13. 湖北兴山特性三度体系民歌研究　王庆沅　1987.3.8　P.61
14. 从两首藏族民歌窥探声调与旋律的关系　卢光　1987.3.8　P.126
15. 初探唐代“拍”的时值——西安鼓吹乐源流考之一

    吕洪静　1987.4.9　P.42

16. 论福建南音音律—音列活动特点同“色彩”的关系

    吴世忠　1987.4.9　P.84

17. 赵元任歌曲创作　钱仁康　1988.1.10　P.7
18. 苗族民歌研究　蒲亨强　1988.1.10　P.60
19. 唐大曲及其基本结构类型　王小盾　1988.2.11　P.26
20. 朝鲜族民族音乐“长短”的初步研究　王宝林　1988.2.11　P.68
21. 土家族傩坊巫技音乐研究报告　邓光华　1988.3.12　P.17
22. 郢人调式思维寻踪　朱传迪　1988.3.12　P.29
23. 略论“蒙汉调”的渊源及其艺术特征　赵星
24. 论昆曲音乐的艺术价值　刘明澜　1988.4.13　P.4
25. 谈赣东北民歌的过度性特征　杨长雄　1988.4.13　P.16
26. 长江流域回歌的初步探究　张佩吉　1988.4.13　P.25

27. 论我国民歌结构中的奇数集合　李娜　1988.4.13　P.39
28. 论音乐音高结构的审美基础　孙川　1989.1.14　P.19
29. 中国传统音乐煞声问题的乐学理论研究　1989.1.14　P.34
30. 唐大曲曲式结构　叶栋　1989.3.16　P.43
31. 说书调与唱书调　栾桂娟　1989.3.16　P.105
32. 汉族人口:历史迁徙与南方汉族民歌的色彩格局
　　黄允箴　1989.4.17　P.36
33. 四地秧歌舞曲的分析与比较　薛艺兵　1990.1.18　P.66
34. 辽宁盘锦鼓乐调查报告　李润中　1990.1.18　P.66
35. 双拽头体和巴歌体　钱仁康　1990.2.19　P.4
36. 民族音阶在现代音乐创作中的延伸　王震亚　1990.2.19　P.22
37. 威伯恩的技法特征——兼论其继承性及超前性
　　郑英烈　1990.2.19　P.90
38. 从传统琵琶大曲的曲调素材及早期结构形态看其创作方式的一个方面
　　吴拇　1990.3.20　P.82
39. 语言在早期奥尔加侬形成过程中的作用　谷文娴　1990.3.20　P.11
40. 二黄腔源于鄂东北辩　刘正维　1990.4.21　P.49
41. 论十二音级双均多宫　童忠良　1990.4.21　P.89
42. 两个半乐句的乐段:二黄唱腔的核心结构　张筠青　1991.1.22　P.61
43. 中国民族曲式中的微型叠奏曲式与小型曲式
　　夏中汤　1991.1.22　P.66
44. 日本琉球音乐对中国曲调的受容、变易及其规律——以曲调考证为中心
　　王耀华　1991.2.23　P.22
45. 湖北传统民歌的煞声规律　王庆沅　1991.3.24　P.33
46. 论潮州音乐二宫调系　陈威　1991.3.24　P.44
47. 傩腔管窥——"傩应一方"与傩腔之次生特征
　　宋运超　1991.3.24　P.55
48. 略谈戏曲音乐的唱奏关系　施维　1991.3.24　P.119
49. 唐代大曲机构辩　赵复泉　1991.4.25　P.26
50. 羌族多声部民歌种类及其音乐特征　樊祖荫　1992.1.26　P.50

51. 四川扬琴宫调研究　李成渝　1992.1.26
52.《论中国民族曲式中:微型叠奏曲与小型曲式》一文的商榷
　　李吉提　1992.2.27　P.122
53. 敦煌乐谱的词曲组合　庄永平　1993.1.30　P.27
54. 歌浅析　孙星群　1993.1.30　P.71
55. 同调异腔　王璨 1993.1.30　P.82
56. 敦煌乐谱《慢曲子西江月》节奏拟解　洛地　1993.2.31　P.34
57. 苦音 si 探微　李世斌　1993.2.31　P.59
58. 论七宫还原中特有的移律现象之表述　义亚　1993.2.31　P.76
59. 论昆白唱腔的艺术美　刘明澜　1993.3.32　P.27
60. 祁太秧歌的角调式研究　阎定文　1993.3.32　P.49
61. 论传统民间音调的传承与流变——兼论鄂西南土家族民族音调的融合性
　　特点　董中骏　1993.3.32　P.56
62. 湘西土家族"打家伙"音乐研究　花老虎　1993.3.32　P.105
63. "马卡姆"概念　万桐书　1993.4.34　P.14
64. 维吾尔族传统音乐中的"增盈节拍"　周吉　1993.4.34　P.21
65. 戏曲腔式及板块分布论　刘正维　1993.4.34　P.33
66. 贺绿汀《摇篮曲》结构透视　陈铭志　1993.4.34　P.49
67. 戏曲音乐曲牌〔耍孩儿〕的形态研究　姚艺君　1993.4.34　P.114
68. 古龟兹音阶研究　吕冰　1994.1.35　P.17
69. 论"采茶家族"——一首"采茶歌"的流变　黄允箴　1994.1.35　P.52
70. 阿拉伯调式点滴——访阿尔及利亚及突尼斯心得
　　徐荣坤　1994.1.35　P.109
71. 散议音乐与语言的关系——从当前歌坛某些现象说起
　　栾桂娟　1994.2.36　P.86
72. 论字位对戏曲唱腔的制约能量　周洪雷　1994.2.36　P.112
73. 论宋词词韵与音乐之关系　刘明澜　1994.3.37　P.95
74. 土族民歌的种类极其音乐特征　赵维峰　1994.3.37　P.106
75. 流行歌曲浅析　张蕾、董学耕　1994.4.38　P.101
76. 中国民歌中的 1/f 谱现象及其物理意义

资民筠、董艳芬　1994.4.38　P.117
77.清筒音唢呐及其调式　杨育民　1995.1.39　P.92
78.古琴曲《阳关三叠》的曲式特点　李吉提　1995.2.40　P.101
79.关于西安鼓乐谱中的“拍”　李石根　1995.2.40　P.107
80.“主宰音程关系”述评　刘国杰　1995.2.40　P.122
81.京剧皮黄腔非程式性创造研究　徐霞　1995.2.40　P.130
82.民间器乐曲实例分析与宫调定性　黄翔鹏　1995.3.41　P.5
83.南丰傩舞音乐的世俗心理与节奏形态探索　吴军行　1995.3.41　P.32
84.闽北与赣东锁歌之考察　李春阳　1995.4.42　P.44

中央音乐学院学报(《校刊》)

1.论五度相生调式体系　赵宋光　1959.5　P.9
2.关于我国“宫商角徵羽”调式和声中若干基本问题的初步探讨
吴式锴　1959.6　P.1
3.论五度相生调式体系(续)　赵宋光　1959.6　P.29
4.谈常香玉唱腔的几个特点　于林春　1959.7　P.26
5.论五度相生调式体系(续)　赵宋光 1959.7　P.39
6.论五度相生调式体系(续)　赵宋光 1960.8—9　P.49
7.论五度相生调式体系(续)　赵宋光 1960.10　P.50
8.浅议民歌中的衬词和衬腔　耿生廉　1980.1(试刊)　P.41
9.传统民族器乐的旋律发展手法　李民雄　1981.1.2　P.19
10.词曲关系散议　何振京　1981.2.3　P.62
11.汉族音阶调式的历史记载与当前实际　冯文慈　1981.3.4　P.6
12.论板腔体戏曲音乐的板式　罗映辉　1981.304　P.19
13.裕固族民歌的音乐特色　杜亚雄　1981.3.4　P.27
14.论板腔体戏曲音乐的结构原则　罗映辉　1981.4.5　P.29
15.词曲关系散议　何振京　1981.4.5　P.43
16.唐燕乐四宫问题的实践意义——杨荫浏《中国音乐史稿》学习札记
黄翔鹏　1982.2.7　P.3
17.“变”与“润”是清角和清羽吗？——对王光祈“燕调”理论的质疑

陈应时 1982.2.7 P.13
18.《独弦操》艺术特色浅析 余志刚 1982.2.7 P.43
19.民族曲式中的变奏原则 高厚永 1982.3.8 P.14
20.音腔论 沈洽 1982.4.9 P.13
21.婺剧乱弹音乐初探 周大风 1982.4.9 P.34
22.应尚能先生遗稿《以字行腔》 刘玲 1982.4.9 P.59
23.音腔论(续) 沈洽 1983.1.10 P.3
24.论汉族山歌的艺术特征 乔建中 1983.1.10 P.21
25.器乐曲旋律写法 赵行道 1983.1.10 P.76
26.试谈三整音的特殊旋法及其调式的双重综合性
关庆顺 1983.2.11 P.8
27.民间锣鼓结构探微——对《十番锣鼓》中锣鼓乐的分析研究
袁静芳 1983.2.11 P.15
28.从旋律到多声写作 赵行道 1983.2.11 P.63
29.关于陕西民间燕乐音阶的音高测定与其它 李武华 1983.3.12 P.12
30.我国北方汉族民歌近似色彩区的划分 苗晶 1983.3.12 P.36
31.《别乐仪识五音轮二十八调图》校译(上) 何昌林 1983.4.13 P.3
32.河南方言对河南筝曲风格的影响 周青青 1983.4.13 P.19
33.哈萨克族民歌的词曲交错现象 杜亚雄 1983.4.13 P.42
34.京剧《玉堂春》音乐分析 王震亚 1984.1.14 P.3
35.琴曲《碣石调幽兰》的音律 陈应时 1984.1.14 P.16
36.《别乐仪识五音轮二十八调图》校译(下) 何昌林 1984.1.14 P.33
37.论民族音乐中的三部性结构 董维松 1984.2.15 P.29
38.关于西皮腔的起源与发展 张九 1984.4.17 P.5
39.民间音调的衍变及其特点——学习《山东民间歌曲集》札记
黄凌 1984.4.17 P.42
40.论汉族民歌近似色彩区的划分(上) 苗晶、乔建中 1985.1.18 P.26
41.阿炳二胡演奏风格初探 王国潼 1985.1.18 P.51
42.论汉族民歌近似色彩区的划分(下) 苗晶、乔建中 1985.2.19 P.29
43.蒙古族民歌中羽调式的律制特点 姜夔 1985.2.19 P.44

44. 关于陕西民间的燕乐音乐及清乐音阶的测音与分析
    李武华　1985.3.20　P.23
45. 略论曲牌体戏曲唱腔的句法结构——兼谈与板腔体的异同
    蒋菁　1985.3.20　P.27
46. 姜白石歌曲研究　郑祖襄　1985.4.21　P.23
47. 谈玉树藏族民间歌舞曲　张谷密　1986.1.22　P.56
48. 中国音乐中复调思维的形成与发展(一)　朱世瑞　1986.2.23　P.3
49. 中国苗族器乐套曲结构研究　袁静芳　1986.2.23　P.10
50. 民族音乐结构形态中和程式性与非程式性　董维松　1986.2.23　P.18
51. 冀中吹歌《放驴》　聂希智　1986.2.23　P.72
52. 中国音乐中复调思维的形成与发展(二)　朱世瑞　1986.3.24　P.35
53. 京韵大鼓《丑末寅初》蒋菁　1986.3.24　P.67
54. 体裁思维是民歌的音乐结构的基础　李惟白　1986.4.25　P.8
55. 声调区——戏曲唱腔特有的一种旋律结构形态
    许民　1986.4.25　P.10
56. 谈二黄平板的可变性　罗映辉　1986.4.25　P.15
57. 印第安乐曲《祈祷》与晋陕民间音乐的比较
    李武华、曲云　1986.4.25　P.35
58. 中国音乐中复调思维的形成与发展(续完)　朱世瑞　1986.4.25　P.41
59. 我国民族音乐中的数列结构(上)　童忠良　1987.1.26　P.47
60. 论民歌的基础结构——核腔　蒲亨强　1987.1.26　P.47
61. 我国民族音乐中的数列结构(下)　童忠良　1987.2.27　P.47
62. 对半升半降音功能依归的探究　赵宋光　1987.3.28　P.3
63. 从戏曲唱腔的结构原则看传统音乐的分析方法
    孙从音　1987.3.28　P.25
64. 还是"之调式"和"为调式"的问题——读《两则乐理试题答案》一文所引起
    董维松　1987.3.28　P.42
65. 琵琶曲《海青拿天鹅》结构特点　李吉提、邝宇忠　1987.4.29　P.12
66. 汉语语音的声、韵因素在汉族民间歌曲中的作用
    周青青　1987.4.29　P.45

67. 琵琶曲《月儿高》的演奏风格　吴蛮　1988.1.30　P.82
68. 中国传统器乐作品的犯调特点与当代民族器乐创作
　袁静芳　1988.3.32　P.7
69. 论卫藏地区的藏戏音乐　卢光　1988.4.33　P.3
70. 京剧锣鼓牌子研究　张伯瑜　1988.4.33　P.10
71. 中国传统音调在音乐创作中的运用　梁茂春　1989.1.34　P.8
72. 论"一波三折"的运用结构　李吉提　1989.2.35　P.14
73. 福建南音的曲体结构·谱　孙星群　1989.2.35　P.45
74. 固定旋律的沿革与意义　王森　1989.2.35　P.81
75. 布朗族音乐形态研究　杨民康　1989.3.36　P.37
76. 中国民间器乐曲中横向节奏组合的特点　聂希智　1989.4.37　P.35
77. 苗、瑶、畲三族民歌音调之比较　蒲亨强　1990.1.38　P.12
78. 多声部民歌的节奏节拍形式研究　樊祖荫　1990.1.38　P.18
79. 五声性旋法与"苦音"宫调的"游移性"　董维松　1990.2.39　P.10
80. 民族传统节拍形式特征的形成　庄永平　1990.3.40　P.45
81. 多声部民歌的调发展手法研究　樊祖荫　1990.3.40　P.51
82. 试论程砚秋的唱腔特点　张丽民　1990.4.41　P.59
83. 宫调的性质类归与历史探索　袁静芳　1990.4.41　P.67
84. 通达的规律、多彩的变化——谈京剧二黄声腔的宫调
　罗映辉　1991.2.43　P.79
85. 中国锣鼓乐的节奏构成　张伯瑜　1991.3.44　P.38
86. 中国民间乐曲的节拍组合特点——与聂希智商榷
　王凤桐、张林　1991.4.45　P.79
87. "唯九歌、八风、七音、六律、以奏五声"——《乐问——中国传统音乐百题》
　之八　黄翔鹏　1992.1.46　P.3
88. 论变唱　樊祖荫　1992.1.46　P.26
89. 侗族歌唱习俗与多声部民歌　田联韬　1992.3.48　P.49
90. 民族音乐结构小引　李吉提　1992.3.48　P.55
91. 楚苗音乐特异中止式研究　蒲亨强　1993.1.50　P.64
92. 纳西族东巴唱腔的旋律风格及分类　桑德诺瓦　1993.3.52　P.70

93.词腔考　郑祖襄　1993.3.52　P.87

94.儋县调声研究　杨沐　1993.4.53　P.3

95.中国传统音乐的结构力观念　李吉提　1994.1.54　P.3

96.论壮侗语族诸民歌的多声部民歌　樊祖荫　1994.1.54　P.69

97.中国传统音乐的结构力观念——中国古典文学、戏剧(结构)与传统音乐结构的关系　李吉提　1994.2.55　P.53

98."板式—变速结构"与我国当代音乐创作　陈国权　1994.3.56　P.3

99.乐种研究中的模式分析法　袁静芳　1994.3.56　P.58

100.北方草原古代居民的种族和现代民歌使用的音阶　杜亚雄　1994.4.57　P.3

101.这类音乐现象说明了什么？——从《兰花花》音列谈起　吕宏久　1994.4.57　P.9

102.论音阶的构成及分类编目　高为杰　1995.1.58　P.38

103.富有描绘色彩特性的全音音阶复调结构　于苏贤　1997.1.66　P.13

104.关于"运用旋律动态模拟器"软件(第一版)的设计、研究报告　沈洽、邵力源　1997.1.66　P.76

105.漫谈音乐线条的曲调语言　梁铭越　1997.2.67　P.23

106.辽宁高跷秧歌的音乐概说　杨久盛　1997.2.67　P.47

107.论藏族康巴山歌中的"昂叠"　嘉雍群培　1997.3.68　P.33

108.《九宫大成南北词宫谱》单牌体曲牌的曲式结构类型　褚历　1997.3.68　P.45

109.十二音五声调性序列探微——兼析我国当代艺术歌曲主题序列　张友刚　1998.2.71　P.60

110.浅析秦腔"花音"与"苦音"的特性色彩音　刘红娟　1998.3.72　P.91

111.京韵大鼓"衬"的艺术特色及在音乐发展中的作用　杜莹　1998.3.72　P.94

112.《阳关三叠》研究札记——关于该曲的叠法　陈秉义　1998.4.73　P.40

旋律学参考文献目录

（译著部分）

广东星海音乐学院学报（《音专学报》）

1. 论旋律 〔美〕珀西·A·斯科尔斯 沙汉昆译 1983.4.13 P.101
2. 论旋律（续） 〔美〕珀西·A·斯科尔斯
   沙汉昆译 1984.1—2.14—15 P.105
3. 香港道教醮事音乐曲式结构的变体技巧 （港）曹本冶
   黄锦培译 1985.2—3.18—19 P.7
4. 江南丝竹的旋律结构 〔美〕阿伦·史莱舍著
   黄锦培译 1986.4.25
   P.26
5. 国外乐讯
6. 论卡农式的模仿 〔苏〕科皮特曼 1959.2 P.27
7. 赋格论 〔苏〕多尔然斯基 1959.3 P.17
8. 赋格论（续完） 〔苏〕多尔然斯基 1959.4 P.13

国外音乐参考资料

1. 现代的节奏与速度 〔美〕萨克斯 顾连理译 1985.10.34 P.1

黄河之声

1. 器乐旋律的特征 〔日〕长谷川良夫 王乃立译 1985.1 P.28

黄钟

1. 写作单线条的节奏和旋律——《作曲教程——手法设计》第二章
   〔美〕E·B·科斯 陈国权译 孟文涛校 1991.2.18 P.46
2. 梅特涅尔与舒伯特的风格比较 〔苏〕亚·布加耶夫斯基 刁蓓华译
   徐康荣校 1992.1.21 P.74
3. 一部曲式的复调音乐作品写作 〔美〕埃利斯·科斯 陈国权译

朱爱国校　1994.2.30　P.58

交响

1.二十世纪(俄--苏)音乐的节奏原则(上)　〔苏〕B·H·霍洛波娃
　戴明瑜译　1992.3.57　P.59

2.二十世纪(俄—苏)音乐的节奏原则(下)　〔苏〕B·H·霍洛波娃
　戴明瑜译　1992.4.58　P.54

3.巴洛克时代的基本装饰音　〔美〕韦恩·贝利著　黄欣译
　1985.2.28　P.59

民族民间音乐

1.民歌的体系化、分类和编目　阿里卡·埃尔谢柯娅　林箭译　1981.1.1
　P.28　译自西德慕尼黑市威廉·芬克出版社　1973—1975年出版的《民歌手册》

人民音乐

1.俄罗斯音乐中的自然小调及其他调式的和声方法　〔苏〕斯帕索宾
　吴祖强译　1955.7.29　P.22

2.琴曲《关山月》平均音高和跳动频度系列间的相关性　王子初译　1988.10.283.20　译自北美中国音乐学会机关刊物《中国音乐》1981年12月号(Vol.4)

3.琴曲《关山月》的旋律型分析　王子初译　1989.9.282　P.5　译自北美中国音乐学会机关刊物《中国音乐》1981年12月号(Vol.4)

世界音乐

1.阿尔班伯格的节奏技巧(上)　〔美〕道·贾尔曼　罗忠镕译　1985.2　P.1

2.阿尔班伯格的节奏技巧(下)　〔美〕道·贾尔曼　罗忠镕译　1985.23
　P.10

外国音乐参考资料

1. 论旋律艺术 〔美〕阿·爱德华斯 张洪模、司徒幼文译 1978.1 P.12
2. 越南民族音乐调式的起源 〔越南〕阮兴 张洪模译 1978.1 P.61
3. 论旋律艺术(二)——旋律进行 〔美〕阿·爱德华斯 张洪模译 1978.2 P.22
4. 论旋律艺术(三) 〔美〕阿·爱德华斯 张洪模译 1978.3 P.51
5. 论旋律艺术(四) 〔美〕阿·爱德华斯 张洪模译 1978.4 P.22
6. 论旋律艺术(五) 〔美〕阿·爱德华斯 张洪模译 1979.1 P.23
7. 论旋律艺术(六) 〔美〕阿·爱德华斯 张洪模译 1979.2 P.9
8. 论旋律艺术(七) 〔美〕阿·爱德华斯 张洪模译 1979.3 P.12
9. 论旋律艺术(八) 〔美〕阿·爱德华斯 张洪模译 1979.4、5合刊 P.23
10. 五声音阶体系和文化的历史 〔匈〕本采·索博尔切 司徒幼文译 1979.4、5合刊 P.43
11. 论旋律艺术(九) 〔美〕阿·爱德华斯 张洪模译 1979.6 P.29
12. 论旋律艺术(十) 〔美〕阿·爱德华斯 张洪模译 1980.1 P.13
13. 论旋律艺术(十一) 〔美〕阿·爱德华斯 张洪模译 1980.2 P.3
14. 论旋律艺术(十二) 〔美〕阿·爱德华斯 张洪模译 1980.3、4合刊 P.11
15. 论旋律艺术(十三) 〔美〕阿·爱德华斯 张洪模译 1980.5、6合刊 P.17
16. 论旋律艺术(十四) 〔美〕阿·爱德华斯 张洪模译 1981.1 P.20
17. 论旋律艺术(十五) 〔美〕阿·爱德华斯 张洪模译 1981.2 P.15
18. 论旋律艺术(十六) 〔美〕阿·爱德华斯 张洪模译 1981.3、4合刊 P.22
19. 论旋律艺术(十七) 〔美〕阿·爱德华斯 张洪模译 1981.5 P.21
20. 论旋律艺术(十八) 〔美〕阿·爱德华斯 张洪模译 1981.6 P.20
21. 论旋律艺术(十九) 〔美〕阿·爱德华斯 张洪模译 1982.1 P.13
22. 论旋律艺术(二十) 〔美〕阿·爱德华斯 张洪模译 1982.2 P.5
23. 论旋律艺术(二十一) 〔美〕阿·爱德华斯 张洪模译 1982.3、4合刊 P.61
24. 论旋律艺术(二十二) 〔美〕阿·爱德华斯 张洪模译 1982.5 P.27

25. 论旋律艺术(二十三) 〔美〕阿·爱德华斯 张洪模译 1982.6 P.23
26. 论诗歌中的音乐和音乐中的诗歌 〔苏〕E·鲁切芙斯卡娅
欧阳丽君摘译 1983.1 P.1
27. 论旋律艺术(二十四) 〔美〕阿·爱德华斯 张洪模译 1983.1 P.12
28. 论旋律艺术(二十五) 〔美〕阿·爱德华斯 张洪模译 1983.2、3 合刊
P.21
29. 中国民间音乐多声部的几个特点 〔苏〕阿尔札马诺夫
张洪模译 1983.4、5 合刊 P.29

艺苑

1. 音调论——《音乐形式即过程》第二部 〔苏〕B·阿萨菲耶夫 曾祥华译
1989.4.42 P.59
2. 音调论第一章(续一) 〔苏〕B·阿萨菲耶夫 曾祥华译 1990.1.43
P.45
3. 音调论第一章(续完) 〔苏〕B·阿萨菲耶夫 曾祥华译 1990.2.44
P.2
4. 音调论(续三) 〔苏〕B·阿萨菲耶夫 曾祥华译 1990.3.45 P.6
5. 音调论(续四)第三章 〔苏〕B·阿萨菲耶夫 曾祥华译 1990.4.46
P.2
6. 二十世纪音乐的节奏问题 〔苏〕B·霍洛波娃 戴明瑜译 1991.2.48
P.39
7. 音调论(续五) 〔苏〕B·阿萨菲耶夫 曾祥华译 1991.2.48 P.14
8. 音调论(续五)第六章 〔苏〕B·阿萨菲耶夫 曾祥华译 1991.3.49
P.29
9. 音调论(第七章) 〔苏〕B·阿萨菲耶夫 曾祥华译 1993.3.57 P.2
10. 斯特拉文斯基《士兵的故事》中的模糊调性结构力 蒙那车则尔 庄曜译
1992.1.51 P.21

音乐探索

1. 勋伯格无调性作品的节奏结构 菲利甫·弗雷德海姆

罗忠镕译　俞抒校　1984.4.5

2. 里盖特《距离》:传统卡农技术的新形态　罗伯特·L·罗林著
   刘琳译　1986.1.10　P.79
3. 雅那克斯与节奏　鲁多尔夫·弗里修斯
   金梅译　杨路校　1987.2.15　P.81
4. 布松尼的"113"个音阶　D·M·雷斯纳著
   谷勇译　俞抒校　1987.2.15　P.85
5. 揭开埃尔加之"谜"　M·A·波特诺伊
   王恩德译　孟文涛校　1988.1.18　P.77
6. 普列科菲耶夫"模进"技巧探讨(续)　〔苏〕M·雅库博夫著
   戴明瑜译　1989.2.23　P.41
7. 普列科菲耶夫"模进"技巧探讨　〔苏〕M·雅库博夫著
   戴明瑜译　1989.1.22　P.13
8. 音乐的新线性分析方法(上)　〔美〕阿伦·福特
   陈丹布译　1990.3.28　P.73
9. 音乐的新线性分析方法(下)　〔美〕阿伦·福特
   陈丹布译　1990.3.28　P.73

音乐艺术

1. 《三五要录》第十二卷高丽曲的音阶结构　〔日〕峰雅彦、青野繁治译
   1990.2.41　P.44
2. 论巴托克的调式对称　〔德〕奥拉莫　姜丹译　1991.1.44　P.29

音乐学习与研究

1. 论音乐主题法(一)　〔苏〕B·霍洛波娃
   向方、高燕生译　1986.4.8　P.30
2. 复调音乐(上)　〔苏〕霍洛波夫著　罗秉康译　1988.2.14　P.23
3. 论音乐主题法(二)　〔苏〕B·霍洛波娃
   向方、高燕生译　1988.2.14　P.31
4. 论音乐主题法(三)　〔苏〕B·霍洛波娃

向方、高燕生译　19883.4.16　P.29

5.论音乐主题法(四)　〔苏〕B·霍洛波娃

向方、高燕生译　1989.1.17　P.51

6.音色旋律　勋伯格　安绍石译　1989.4.20　P.26

7.论音乐主题法(五)　〔苏〕B·霍洛波娃

向方、高燕生译　1989.3.19　P.52

8.论音乐主题法(六)　〔苏〕B·霍洛波娃

向方、高燕生译　1989.4.20　P.35

9.论音乐主题法(七)　〔苏〕B·霍洛波娃

向方、高燕生译　1990.1.21　P.25

音乐译文

1.论民族音调体系　〔苏〕布·乌利茨卡娅　张洪模　1955.2.2　P.47

2.论苏联作曲家的歌曲曲调　〔苏〕尔·马捷尔　高士彦　1955.3.3　P.1

3.音乐语言的若干问题　〔苏〕符·别雷　高士彦译　1955.5.5　P.17

4.词在歌唱中的作用　〔苏〕格·克利斯基　高士彦译　1955.5.5　P.31

5.保加利亚民歌的理论基础　〔保〕阿·卡拉斯托扬诺夫

叶明珍译　1957.9.9　P.30

6.德国民歌的音调　〔民主德国〕H·梅耶尔　廖尚果译　1958.5.17　P.19

7.五声音阶及其发展道路　〔苏〕Я·吉尔什曼

陈复君译、赵宋光校　1958.3.15　P.2

8.关于喀山五声音阶会议的总结　〔苏〕苏姆斯卡娅、库拉科夫斯基　杨琦译

1958.6.18　P.59

9.印度乐律的本体(上)　〔日〕田中正平　张虔译　1959.1.19　P.100

10.一本论旋律问题的书　〔苏〕Я·库拉科夫斯基　孙静云译　1959.2.20

P.134

11.印度乐律的本体(下)　〔日〕田中正平　张虔译　1959.2.20　P.100

12.日本民族民间语言的音阶与调式　〔日〕小岛美子

罗传开译　1980.2.29　P.11

13.浪漫主义旋律　〔匈〕B·萨波奇　司徒幼文译　1980.2.29　P.57

14. 独特的20世纪旋律实践 〔美〕L·达林 叶纯之译 1980.3.30 P.22
15. 歌曲艺术——音乐与诗的关系 〔美〕E·狄肯森
葛琳译 1980.4.31 P.1
16. 十二音技巧 〔美〕布里安·芬乃雷 叶纯之译 1981.2.35 P.121
17. 先锋派、整体序列主义与即兴创作 〔英〕R·布林德尔
郑英烈译 1981.3.36 P.122
18. 卡萨尔斯基谈演奏与研究旋律的构思 〔英〕D·布卢姆
叶葳葳等译 1982.3.42 P.39

音乐译丛

1. 卢梭论旋律与和声 〔法〕J·卢梭 张洪岛译 1962.1.1 P.74
2. 论中国多声部音乐中的某些特点 〔苏〕Φ·阿尔扎玛诺夫
汪启璋、吴佩华译 P.100
3. 论音乐思维的特性问题 唯民译 1963.4.4 P.65
4. 音调表现作用与生理学的关系探讨 〔苏〕M·勃里诺娃
张宁译 1979.1 P.195
5. 旋律听觉和调式感 〔苏〕H·捷普洛夫 鲁人译 1981.4 P.169

乐学(台湾省行政长官公署交响乐团编 上海万叶书店总经销)

1. 音乐的曲调要素与社会生活 〔法〕康巴略 雷石榆译 1947年第1号
P.11
2. 音乐的曲调要素与社会生活 〔法〕康巴略 雷石榆译 1947年第2号
P.15

乐艺

1. 曲调的转调 〔日〕门马直卫 陈田鹤译 1931年第1卷第6号 P.27

中国音乐

1. 节奏及其它 〔西〕丁·施密特 孙国荣译 1983.4.12 P.30
2. 维吾尔木步姆节奏的一些问题 〔苏〕阿列巴基耶瓦

孙国荣译　1986.2.22　P.69

3.音乐的节奏和色彩　〔法〕梅西安　曹允迪译　1986.4.24　P.54

4.中文的声调、语调、吟唱、吟诵、朗诵按声调谱曲的作用和不按声调谱曲的作品　赵元任、孙国荣译　1987.2.26　P.1

5.言语与歌曲的分界线　〔美〕乔治·李斯特　秦必武、杨宪明译　1988.3.31　P.36

6.旋律型　〔日〕泉夫·岸边成雄　罗传开译　1990.1.37　P.69

7.节奏　〔苏〕米哈尔蓝瓦赫洛波娃　杨苍彪　1990.3.39　P.14

8.俄罗斯音乐的节奏特点　〔俄〕霍洛波娃　戴明瑜译　1992.2.46　P.19

9.节奏　〔日〕野村良雄、柴田南雄　秦玉良、杨和平译　1992.2.46　P.20

10.古突厥语民族的格律与匈牙利民歌的比较研究　〔美〕霍尔瓦特·伊沙贝拉　1994.3.55　P.56

11.论亚非音乐调式　〔越〕陈文溪、张东晓编译　1995.1.57　P.34

中国音乐学

1.单声部曲调与变体的处理　〔德〕沙和睦　韩宝强译　1992.1.26　P.138

中央音乐学院学报(《校刊》)

1.春之祭的旋律、和声、调性和节奏　〔美〕米歇尔、单亚迈、李国稹　1984.4.17　P.29

2.论节奏　〔法〕布列兹　张洪模译　1987.1.26　P.64

3.音调论(上)　〔苏〕包·阿萨菲耶夫　张洪模译　1989.1.34　P.33

4.音调论(下)　〔苏〕包·阿萨菲耶夫　张洪模译　1989.2.35　P.51

5.旋律的"遗传密码":内含——实现模式生成的认知结构(讲座之二)　〔美〕尤金·纳莫著　陈丹布译编　1993.1.50　P.41

6.德彪西《月满楼台》中的旋律内含与实现　〔美〕尤金·纳莫著　刘红柱译　1993.3.52　P.24

7.音乐的旋律结构:内含——实现模式的应用与范畴(讲座之五)　〔美〕尤金·纳莫著　朱晓蕾译　1993.4.53　P.32

附录二

全国旋律学研究会第一届
理事会名单

（1998.7.内蒙古呼和浩特市）

会　　　长：赵宋光教授（星海音乐学院）
常务副会长：乔建中研究员（中国艺术研究院音乐研究所）
副　会　长：沙汉昆教授（上海音乐学院）
　　　　　　吕宏久教授（内蒙古艺术学院）
理　　　事：樊祖荫研究员（中国音乐学院）
　　　　　　王耀华教授（福建师范大学）
　　　　　　李西安教授（中国音乐学院）
　　　　　　匡学飞教授（武汉音乐学院）
　　　　　　方妙英教授（厦门大学）

秘　书　长：曾遂今研究员（中国艺术研究院音乐研究所）
副秘书长：铁　英副教授（内蒙古艺术学院）

全国旋律学研究会各省区
联络员名单

东　　　北：龚荣光副教授（沈阳音乐学院）
西　　　北：彭根发副编审（甘肃省音乐家协会）
内　蒙　古：金铁宏讲师（内蒙古师范大学）
云　　　南：周凯模副教授（云南艺术学院艺术研究所）
广　　　东：曹光平教授（星海音乐学院）
福　　　建：郑长玲助研（福建省艺术研究所）
武　　　汉：蔡际洲副教授（武汉音乐学院）
香　　　港：陈锦标博士（香港大学）

附录三

乔建中所长在全国首届旋律学学术研讨会上的开幕词

（1998年7月8日）

尊敬的各位代表：

经过一年多的筹备，在各地同行的热情支持下，全国旋律学研讨会今天在这里隆重开幕，请允许我代表本次会议的主办单位内蒙古艺术学院、中国音乐研究所对各位莅临这次盛会表示热烈的欢迎，同时代表参加本次会议的全体代表对为本次会议的顺利召开付出心血和努力的所有同志们，表示诚挚的谢意。

从一种约定俗成的定义上讲，旋律，是音乐艺术最直接最本质的体现。在任何时代、形式、性质的音乐作品中，旋律无处不在。迄今为止，世界上的任何一个国家、地区、民族，在创造本国、本地区、本民族音乐文化的同时，也创造了属于他们自己的旋律。因为有五彩缤纷、千姿百态的旋律，人类的精神生活才有如此的丰富、多样。所以，它属于人类从其幼年时代就开始创造并始终没有中断过的最伟大的精神产品之一。我们很难想象、更无法接受一个完全没有旋律的世界。它与人类社会生活之间的亲密关系，无法用语言形容。

然而，作为一种艺术语言和一种文化现象，作为一个学术研究的对象，旋律又是最难以捉摸的，与其他艺术语汇相比，它可能更为感性，更具经验性和个体性。所以，人们对它的认知和理解，也就处于零散、个别、体验的状态，就像要对“文化”这一观念作出概括那样，旋律的定义虽然不会有一百多种，但可以肯定，每一位音乐家，至少每一位音乐学家的心中，都有他自己的一个关于旋律的定义。这些定义对旋律本质的判断必然有它们的共同性，但也一定会千差万别，各执其是。

同时，我们也知道，旋律是一个词汇（注），在中国，与之相对应的传统音乐习惯用语，同曲调、音调、调子、腔、唱腔、歌腔等等，在外来词汇与本民族传统称谓之间，同样有它们的共性联系，也同样有理解、判断方面的

差别。

当然，在以往，人们并没有因为旋律的多义性和游移性而放弃了对它的研究，仅此目前所知，本世纪以来，已先后有奥地利人恩斯特·托赫的《旋律学》(1923初版，人民音乐出版社1984版)；前苏联音乐学家鲍里斯·阿萨菲耶夫的《音调论》(1947年初版，人民音乐出版社1983版)；前苏联音乐学家玛采尔的《论旋律》(1952年初版，人民音乐出版社1958年版)；我国沙汉昆先生的《旋律发展的理论与应用》(上海音乐出版社1996年3月)以及大量涉及这一课题的专论。它们是这一领域具有开拓性意义的学术成果，是我们全面认识、研究旋律现象的有益的参照。但与早已成为教科书的诸如《和声学》、《曲式学》、《配器学》、《对位法》比较，有关旋律的教学研究，有关旋律学作为一门独立的音乐学分支学科的逐步建立，还有许多工作要做，还有很长的路要走。

考虑到上述情况，我们希望这次研讨会以一种完全开放的方式进行，各位代可以对旋律的构成特征进行细致分析，作微观性的总结；也可以对某民族、地区整体性旋律风格、音调结构、润腔手段、装饰方法进行中观性的探讨；还可以就旋律与旋律学概念的广义和狭义，内涵与外延、旋律的发生，旋律与语言的关系，旋律与人类的审美选择等等从宏观的角度展开讨论；甚至于还可以从反方向提出异义，例如到底有没有，应不应该建立旋律学这门学科，也都可以各抒己见。

中国音乐具有连续不断的五千年以上的悠久历史，数千年来，一代又一代的民间音乐家、宫廷音乐家、文人音乐家、宗教音乐家以及本世纪以来的专业作曲家们，在创造了丰富多样的音乐体裁和品种的同时，也创作了难以计数的优秀作品和风格隽永、色彩绚烂，表现了历代不同社会阶层人们情思的旋律。就蕴藏量和多样化而言，中国旋律可以与世界任何一个国家或民族相媲美。它既是一个旋律的大国，又是一个旋律的富国。前人留给我们的这份极其珍贵的精神遗产，既是创造未来新的音乐文化取之不竭的“流”，又是我们进行系统的旋律研究，揭示中国传统旋律特色的理想对象。我们衷心希望此次会议能在这方面迈出有意义的第一步，把作曲家、音乐学家、音乐表演艺术家心目中对于旋律、旋律学的认识无保留地提供给会议、集思广益，使本领域研究始终建立在一个扎扎实实的有雄厚学术依托的基础之上。

预祝研讨会圆满成功！

希望各位代表的草原之旅顺心愉快！

注：中国古代史籍中也有“旋律”一词，但它是动宾结构的名词，与“旋律”等同义，也常与“旋宫”连用，与本世纪从域外翻译过来的“旋律”的含义相距较远。

附录四

内蒙古艺术学院副院长李兴武同志在全国首届旋律学学术研讨会上的闭幕词

（1998年7月13日）

各位专家、学者、各位来宾、朋友们！

全国首届旋律学术研讨会，已历时六天。来自全国21个省市区的57名代表，提交52篇论文，经过三次分组论文宣讲和讨论，一次大会论文宣讲，一次圆桌会议讨论；以及先后到乌兰察布盟的达茂旗草原和伊克昭盟的鄂尔多斯高原观光采风，并成立了中国旋律学研究会。现在，即将闭幕了。

这一是个富有开创性、令人兴奋的大会。

众所周知，旋律学是一门尚待定位和尚未形成系统的学科。关于旋律及旋律学的研究，无论国内还是国外，均未见集中的、广泛而深入的研讨活动。所以，这次“全国首届旋律学学术研讨会”，确是“中国首创，世界前所未闻”的一次学术活动。这是在中国音乐历史上，值得并应该记载的一笔。我们进行了一项古今中外前人所未做过而又十分有意义的工作。难道不是富有开创性，不应令我们激动和自豪吗？

这又是一个高水平、深层次、令人感到欣慰的学术研讨会。

在本届研讨会上，各位代表分别展示出自己多年潜心研究的丰硕成果，共同对旋律及旋律学的基本问题，进行了广泛而深入地探讨，即不仅对旋律及旋律学的概念和定义、本源和性质，以及表现形态、构成要素、内涵外延、发展规律等多方面问题展开了热烈生动的讨论；而且对旋律学学科的确立与建设，旋律学的研究意义与方法、范围与方向也进行了多角度、多层次并卓有成效的论述和切磋；此外，部分代表还对中外不同时期，不同风格的传统与现代（乃至流行）音乐创作的旋律（包括复调），分别在形态、特征及其规律等方面进行了交流和探讨……所以，我们可以说，本届学术研讨会，开创了我国旋律学的系统研究工程，这对于今后这一学科全面而深入、系统而规范的研究活动的计划开展，对于弘扬我国优秀的民族音乐文化和促进我国当代音乐的健康发展，必将产生积极而深远的影响。

这亦是一次富有吸引力、全社会各界瞩目的大会。

本届研讨会，原是预定45—50人的会议，但实际到会的除51名正式代表外，积极甚至强烈要求列席参加会议的有40余人，总数已达90人以上。其

中，不仅有来自北京、上海、天津、南京、沈阳、武汉、山西、湖南、广东、广西、云南、福建、河南、甘肃、吉林、内蒙古以及香港特别行政区的汉、蒙、回、壮、苗、达斡尔、土家等七个民族专家、学者、作曲家、编辑、中小学音乐教师、研究生、大学本科和音乐学院附中学生，还有特意赶来参加大会的奥地利国际友人和芬兰的专家学者。

参会人员的成倍猛增及其广泛性，充分显示出“首届旋律学学术研讨会”的吸引力和感召力。

旋律学学术研讨会亦引起社会各界的关注。中国文联主席周巍峙、中央音乐学院、中国音乐学院、上海音乐学院以及天津、沈阳、武汉、南京、星海等八个音乐和艺术院校以及内蒙古师大音乐系，中国音协理论委员会等4家学会、研究会纷纷致贺信贺电；10家首都及内蒙古新闻单位派出记者采访会议。其中，《人民日报》、《光明日报》、中国音协《人民音乐》编辑部记者，一直跟踪采访，而内蒙古电视台、电台已先后以新闻和文艺专栏节目形式进行了报导和宣传。社会各界关注、特别是新闻单位的跟踪采访和及时报道宣传，使我们的学术研讨会，增强了活力，从一开始，变显示出朝气蓬勃，一派生机的景象。

这还是一个建设和壮大学科队伍，令人欣喜的盛会。

在本届旋律学学术研讨会上，经与会代表充分酝酿协商，成立了“全国旋律学研究会”。无疑，这是我国旋律及旋律学研究史上的一个里程碑，它标志着我国旋律学的学术研究，进入了一个新的历史阶段。此外，参加本届学术感谢讨会的代表，年龄最大的76岁，最小的22岁，这说明我国旋律学学术队伍，已初步形成老中青相结合的结构；而部分年轻的研究生、本科生及附中学生（最小年龄仅十五、六岁），积极列席参加，表明了旋律学研究队伍后继有人，大有希望。

最后，我还要特别提到的是，这次学术研讨会，是一个团结友爱、协调融洽、严肃认真、生动活泼、坦诚直率、争论热烈、内容丰富、充满生机的令人留恋和难忘的盛会。这是全体代表相互信任、相互尊重、相互谅解、相互支持、共同努力、协同配合的结果。大会期间伊克召盟准格尔旗漫瀚调业余演出团的精彩表演，内蒙古艺术学院师生的演出，为学术研讨会增添了丰富而生动的内容；而热情豪放、绚丽多姿，具有浓郁草原风格和炽热生活气息的鄂尔多斯风情歌舞，不仅为代表们提供了难得的采风和艺术享受机会，使人心醉神迷、赞叹不已，而且也使代表们再次感悟到音乐旋律的强烈生命力和巨大的艺术感染力，进一步增强了创立和发展旋律学学科的坚定信念，从而把大会推向了高潮。

各位代表！今天，我们站在风光独特、水草丰美的鄂尔多斯高原上、在庄严神圣、气势宏伟的成吉思汗陵园，举行全国首届旋律学学术研讨会闭幕式暨旋律学研究会成立仪式，具有特别的蕴意。鄂尔多斯高原是一块由辽阔

海洋上升为一望无际高原的古老神奇的土地。它不仅是人类文明发详地之一，而且也是物华天宝、人杰地灵英雄伟业层出不穷的圣地。震惊世界、万世敬仰的一代天骄成吉思汗就长眠在这里；鄂尔多斯高原又是歌舞的海洋、音乐的故乡，它凝聚着鄂尔多斯勤劳勇敢人民的丰富智慧和巨大创造力，闪烁着灿烂的鄂尔多斯文化光辉的民族旋律，在这里世代传承、绵延不绝、千古回荡。让我们借这块神奇圣地之吉祥，共同祝愿我国旋律学的学术研究活动硕果累累，蓬勃发展；祝愿我们共同创立的“全国旋律学研究会”人才辈出，发展兴旺！首先，应祝愿我们能以新的姿态、新的研究成果，于2000年相会于香港！

祝各位代表、各位朋友归途愉快、万事顺达！

现在，我代表组委员会正式宣布：全国首届旋律学学术研讨会，已顺利、圆满地完成了全部预定议程，胜利闭幕！

附录五

赵宋光会长在旋律学研究会成立典礼上的致词

（1998年7月13日）

自从研讨会开幕式以来，我有许多感想，还没有来得及仔细整理。罗嗦地说出来，跟大家交流 。

一、要特别感谢内蒙古艺术学院为这次研讨会创设了周到的条件，从食宿交通到活动场所，使研讨会的日程十分丰富多样，紧凑而有条理。尤其是在开幕式的当晚和闭幕式的前夜，我们大家沉浸在旋律的海洋里，在旋律的诗意韵律里陶醉了。这使我们进一步体验到旋律存在的价值，美好的旋律对于人类的生活是如何不可缺少。

二、到乌兰察布草原召河那天，我从敖包高坡上远望整片草原，见到层层叠叠色彩斑烂的景象，阳光透过朵朵白云洒下或明或暗的光影，呈现数不清说不尽的绚丽多彩。我深深感叹草原是伟大文化的养育者，是古往今来无数民族文化的融合者。草原如此博大宽广，我们的民族从中汲取了融汇多民族文化的宽宏气概，今天仍然要以这样的宽容精神来融汇世界优秀文明。在筹备研讨会期间，我曾设计一条标语：“弘扬全人类各民族旋律艺术精品”。望

着草原，我更加深深体验到，要做到这点，必须具备草原一样博大的胸怀。

三、在几天来的讨论中和宴会上，我领略到，理性的沉思和高涨的热情是可以互相推动的。今天全国都在讨论素质教育，教育能不能培养良好素质，总体上可以概括为：现代科技智能和饱满完善的情商可否得兼？我们的研讨会对它的回答是加此肯定，我们所关注、所研究、所提倡的旋律，旋律的精品，可以给予人类理与情高度统一的全面素质，对于全面素质的培养给予有力的支持。在这意义上，音乐教育或许能成为素质教育的典范。

四、深深感谢赴会的学者群体，带来丰硕的学术成果，专注投入，坦诚交流，把书斋里的孤独感驱散了。我们走到一起，通过切磋研讨，互相共鸣，彼此找到新的视角，拓宽的视野；互相引发科研的激情，获得持续的激励。

五、在反旋律浪潮冲击面前，中国的音乐学学者群体显示了独立思考、自主选择的品格，牢牢把握住音乐文化的命脉。

六、这次研讨会宣告了旋律学学术群体的存在。原先看不清，没有显明，现在我们知道，这群体早已存在。各地都有不怕寂寞、甘于寂寞的学者，默默耕耘着旋律文化的沃土，积累了丰硕的学术成果。在这个星期里，走到一起来，向全世界音乐学界宣告了这个学术群体的存在。一旦存在，就永远不会从音乐历史上消失。

七、深深感谢中国艺术研究院音乐研究所，组织全国学者聚集在旋律学研讨的学术旗帜下，这样的凝聚力使我们有机会跟香港特别行政区的学者们建立密切联系，组织在同一个学术群体里，使我们有可能同国际学者合作交流，通过现代化信息媒介把中华音乐文化传播到国际上。

八、正由于东道主、学术组织者和群体各方面力量结成一体，融恰合作，在一个星期里我们走过的路，仿佛比二十年走过的还长。旋律学学科建设应当走的道路，骤然清晰起来了，步伐突然踏到了实处，走得坚定，走得自信。

九、更加令人喜出望外的是，再大胆的估计也不可能想象到的是，香港的学者说：三年之后（而不是按章程所定的常规四年之后）将在香港召开第二届旋律学学术研讨会。为了迎接这日子到来，我们要加快研究步伐，加紧论文的撰写，抓好先期出版工作。各人回到自己的书斋，再也不会有寂寞感，大家重新聚会交流的日了已经不远了。